RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

EL ROMANTICISMO

VERSIÓN CASTELLANA DE
J. C. CAYOL DE BETHENCOURT

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

Sobre la crítica literaria actual pesa como una maldición el que, queriendo huir del dogmatismo rutinario de otros siglos, se haya quedado casi desnuda de principios y fundamentos teóricos, cosa que suele llevarla a un eclecticismo universalizante, cuando no la hace desembocar en un triste relativismo. La desconfianza hacia el pasado ha conducido a entender torcidamente, si es que no a desconocer, el pensar y la terminología de los críticos pretéritos, y por eso los de hoy expían su pretendida libertad de movimientos con una absoluta desvinculación o desarraigo.

En momentos tan graves aparece esta *Historia de la crítica,* de René Wellek. Obra de gran aliento, está movida por propósitos constructivos que rebasan los de la simple exposición científica. En sus páginas trae, si no quizá soluciones definitivas —cosa muy difícil—, por lo menos materiales suficientes para que el lector conozca a fondo la evolución de la crítica literaria desde el siglo XVIII hasta nuestros días. El partir de esa época se debe a que en ella hunden sus raíces algunos de los problemas fundamentales que hoy nos mueven. Así podrá verse que no es el vacío, ni una cadena de erro-

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

res, lo que existe antes de nuestro siglo, sino una larguísima tradición crítico-literaria donde de cuando en cuando surgen concepciones luminosas, aportaciones esenciales a las que podría anudarse la crítica actual, si es que quiere escapar del escepticismo y de la arbitrariedad. No cabe valorar críticamente sin un sistema de verdades maduradas y conocidas por la reflexión, tras el contacto indispensable con las grandes creaciones artísticas.

El profesor Wellek estudia tanto a los críticos profesionales como a los autores de cualquier otra esfera que hayan dedicado atención a las ideas estéticas. Le interesan no sólo tratados y ensayos generales, sino la aplicación concreta de la teoría al análisis de las obras literarias y de sus autores. En el volumen I, por ejemplo, nos encontraremos con Voltaire, Diderot, el doctor Johnson, Lessing, Herder, Goethe, Kant, Schiller... Con gran erudición y acopio de textos, Wellek dedica lúcidos y coherentes análisis a los mayores esfuerzos realizados por la mente occidental (Europa y América) con vistas a la interpretación de la obra literaria. Su *Historia* ha ido desbordando el plan primitivo hasta alcanzar los cinco volúmenes: el I está consagrado a la segunda mitad del siglo XVIII; el II, al Romanticismo; el III, a los años de transición; el IV y el V prolongarán esta original exposición hasta los días actuales.

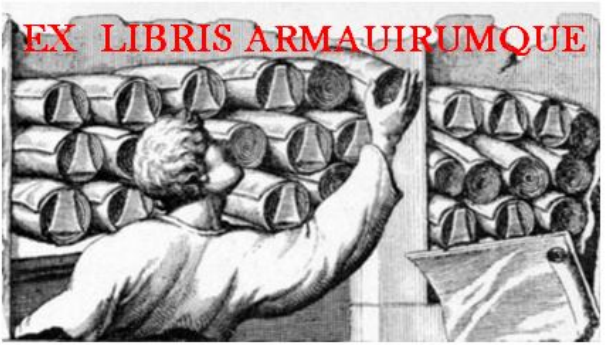
RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

EL ROMANTICISMO

VERSIÓN CASTELLANA DE
J. C. CAYOL DE BETHENCOURT

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS, 9

© **EDITORIAL GREDOS, S. A.,** Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1973, para la versión española.

Título original: *A HISTORY OF MODERN CRITICISM (1750-1950)*, tomo II: *THE ROMANTIC AGE*, New Haven, YALE UNIVERSITY PRESS, 1955.

REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 12740 - 1973.

ISBN 84-249-0029-4. Obra completa. Rústica.
ISBN 84-249-0030-8. Obra completa. Tela.
ISBN 84-249-0031-6. Tomo 2. Rústica.
ISBN 84-249-0032-4. Tomo 2. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1973. — 3997.

INTRODUCCION

Los movimientos románticos se habían puesto definitivamente en marcha, al menos en Alemania e Inglaterra, al alborear el siglo XIX. En Alemania su documento capital es la revista *Das Athenaeum* (1798-1800), redactada casi totalmente por los Schlegel. En Inglaterra, las *Lyrical Ballads* (1798), de Wordsworth y Coleridge, obra a la que agregó Wordsworth, en 1800, el *Preface* donde exponía sus teorías. Francia parece ir a la zaga, pues se suele hacer arrancar su movimiento romántico del triunfo de *Hernani* (1830) o de la aparición del prólogo de Víctor Hugo a su *Cromwell*, tres años antes. Sin embargo, ya en 1813 había expuesto Madame de Staël la distinción entre arte clásico y arte romántico, en su libro *De l'Allemagne*, ciñéndose a las ideas de August Wilhelm Schlegel. En cuanto a Italia, las batallas entre clásicos y románticos se iniciaron en 1816, como consecuencia de un artículo de dicha autora.

Pero esos jalones admitidos son en verdad un tanto engañosos: ya veremos que ni siquiera los Schlegel llegaron a darse cuenta de que estaban creando la nueva escuela romántica. Hasta el mismo nombre de "romántica" con que se bautizó a la literatura alemana contemporánea es cosa exclusivamente debida a los enemigos del grupo de Heidelberg (formado por Arnim, Brentano y Görres), grupo al que aún hoy se suele llamar "segunda (o joven) escuela romántica". Un poeta danés residente en Alemania, Jens Baggesen, había parodiado el romanticismo en su libro *Klingelklingelalmanach* (1808), cuyo subtítulo era *Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker*; Arnim y Brentano acogieron ávidamente ese término —*Ro-*

mantiker—, de alcance puramente jocoso en un principio. Que yo sepa, la primera noticia extensa del nuevo grupo literario de los "Romantiker" se encuentra en el vol. XI de la monumental *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (1819), de Friedrich Bouterwek. En Inglaterra ni uno solo de los poetas románticos admitió que lo era, ni supo ver la importancia de los debates literarios del Continente para su propio país y época. En cambio, en Italia y Francia sí puede hablarse de grupos "románticos" definidos: en Milán, desde 1816; en París, desde 1824.

Si nos desentendemos de las cuestiones de autoconsciencia y de apelación reflexiva al credo romántico, estimo que para poder hablar de un movimiento romántico generalizado y común a toda Europa, es preciso la visión panorámica y el tomar como común denominador de todos ellos el repudio unánime del credo neoclásico. Ahora bien, los síntomas de cambios decisivos en la historia de la crítica —concepción emocional de la poesía, punto de vista histórico, abolición implícita de las teorías de la imitación, los géneros y las reglas— se manifiestan propiamente en el siglo XVIII, más que en los umbrales del XIX. Y las figuras clave, a ese respecto, son Diderot y Herder. Entre su actitud doctrinal o su concepción poética y las de autores románticos (en sentido restringido) como Wordsworth, Hazlitt, Mme. de Staël o Foscolo, no hay diferencias profundas. Así, pues, los movimientos románticos, vistos con perspectiva europea y dentro de la historia de la crítica, no entrañan técnicamente ningún cambio radical. Ni, sea cual fuere su importancia en la política literaria, vienen a romper realmente con el caudal de ideas que desde mucho tiempo antes estaba ya formulado y establecido.

Pero fué Alemania, dentro de ese amplísimo movimiento, la que alumbró una nueva visión —simbolista, dialéctica e histórica— de la poesía, obra en gran parte de Kant, Goethe y Schiller. Los Schlegel, por su parte, pese a la enemistad con Schiller, codificaron la interpretación de éste y le dieron un sesgo que tuvo gran resonancia en la época. Así, Alemania, de pasiva asimiladora del neoclasicismo francés a principios del siglo XVIII, se convirtió después en el centro de irradiación de las ideas críticas. Y A. W. Schlegel fué su más eficaz propagandista.

Mientras tanto, la situación en Inglaterra era muy otra. Jeffrey y Wordsworth, tan poco amigos entre sí, dieron vuelos, sin embargo, a la orientación empírica y psicologista de la poesía, tal como la habían heredado del siglo XVIII. De la dirección dialéctica y simbolista no cabe hablar hasta Coleridge que, si parece haberla importado de Alemania, también es cierto que la incrementó con la tradición platónica que arranca muy de atrás de los alemanes. Pero Coleridge es una figura solitaria dentro de su tiempo y de su patria (y eso que influyó en Wordsworth, en Hazlitt y, más tarde, en Carlyle). Wordsworth y Hazlitt siguieron atenidos a la tradición empírico-psicológica británica; después de Coleridge, la crítica inglesa volvió a su empirismo acostumbrado, sin verse casi afectada por las ideas de éste.

Respecto a Francia, fué Mme. de Staël la importadora de la oposición "clásico-romántico", pero tanto ella como su contrincante Chateaubriand no pasan de partidarios de la teoría emotiva. Hasta Víctor Hugo no surge en ese país la concepción simbólico-dialéctica.

Por último, en Italia el romanticismo significó, ante todo, una consigna literaria en favor de lo verdadero y lo actual. Los románticos italianos se adelantaron, pues, a las ideas que un día habrían de proclamar la *Junge Deutschland* y los primeros realistas franceses. Foscolo, nada romántico por sus doctrinas, se empareja con Mme. de Staël por sus tendencias emotivas y su comprensión del punto de vista histórico. Leopardi se alza aparte por su modo tan personal y absolutamente lírico de entender la poesía. A lo que creo, no hay huellas en Italia de la teoría simbólico-dialéctica hasta que aparece De Sanctis.

Por tanto, puede hablarse de crítica romántica en dos sentidos muy distintos. En sentido amplio, esa crítica fué una reacción contra el neoclasicismo, con el consiguiente repudio de la tradición latina y la adopción de un ideal poético centrado en la expresión y en la comunicación emocional. Ideal que, surgido en el siglo XVIII, fué engrosando su caudal hasta anegar todos los países de Occidente. En sentido estricto, la crítica romántica supone una visión de la poesía desde el ángulo dialéctico y simbolista. Esa visión ha nacido de la idea de analogía orgánica que sustentaron Herder y Goethe, pero que siguió evolucionando hasta entender la poesía como una unión de contrarios

y un sistema de símbolos. En Alemania dicha tendencia corrió el constante peligro de caer en el misticismo y perder así todo contacto con los hechos estéticos propiamente dichos, mas con los Schlegel y unos cuantos críticos de su círculo cuajó en una excelente teoría que supo defender a la poesía de adherencias emocionales, naturalistas y místicas, como supo combinar felizmente el simbolismo con una honda comprensión de la historia literaria. Es una tendencia que aún hoy me parece valiosísima y sustancialmente verdadera. Fuera de Alemania, tan sólo la encontraremos en aquel tiempo en dos críticos eminentes: Coleridge y Hugo.

En una teoría literaria moderna es necesario explicar dicha orientación con toda la riqueza de sus matices y sugerencias. Empezaremos, pues, con los Schlegel, a los que estudiaremos dando prioridad no a la edad, sino a las ideas; así, irá primero el más joven, Friedrich, y luego August Wilhelm. Conviene tratarlos separadamente, porque son dos individualidades muy distintas y con diferentes puntos de vista. Seguiremos con los más destacados románticos alemanes: el filósofo Schelling, el poeta místico Novalis, los amigos Wackenroder y Tieck, y finalmente Jean Paul, que parece ocupar, en cierto modo, sitio aparte. Todos ellos componen un cuerpo de pensamiento y un ideal de gusto que bien pueden tenerse por los cimientos en que va a asentarse Coleridge. Sin embargo, antes de estudiar a éste, hemos de volver los ojos hacia los críticos ingleses menores, desde Jeffrey hasta Shelley, y analizar la postura de Wordsworth, tantas veces mal entendida. Después de Coleridge, vienen Lamb, Hazlitt y Keats, miembros de un grupo bien diferenciado, unido por idénticas doctrinas, que habría de impregnar fuertemente todo el siglo XIX. Ya en Francia, enlazaremos a Mme. de Staël y a Chateaubriand, pese a su aparente antagonismo, y en el capítulo siguiente enfrentaremos, en cambio, a Stendhal con Hugo, los cuales, si a primera vista son parejos paladines de la causa romántica, sustentan en realidad opiniones opuestas en cuanto a la naturaleza de la poesía. Vendrán luego los italianos, puesto que el estímulo les vino de Mme. de Staël y de A. W. Schlegel. Aún nos será preciso regresar a Alemania para exponer las nuevas teorías poéticas (aunque no influyesen fuera de esa nación en la época objeto de nuestro estudio): la mítico-colectiva de Jakob Grimm; la

irónica de Solger; la expresionista de Schleiermacher; la de la tragedia, de Schopenhauer; y por último, el grandioso sistema de Hegel, síntesis final de las especulaciones estéticas alemanas. En la *Conclusión* lanzaremos una breve mirada a los demás países menores y abriremos una ventana hacia el futuro.

Capítulo I

FRIEDRICH SCHLEGEL

Friedrich Schlegel (1772-1829), cinco años más joven que su hermano Wilhelm (1767-1845), fué, de los dos, el de espíritu más original y más fecundo. Por su actividad crítica y por su proyección se adelanta con mucho a su hermano.

Sabido es lo difícil de deslindar exactas prioridades en el caso de dos hermanos o amigos entrañables, pero no cabe dudar de que, en nuestro caso, la iniciativa correspondió casi siempre a Friedrich. Ahora bien, August Wilhelm elaboró teorías de importancia, auténticamente suyas, y no hay por qué suponerle un mero eco de su hermano, por mucho que obrase de colector y popularizador de las doctrinas de éste. Cierto que las exposiciones de August Wilhelm tuvieron más resonancia que las de Friedrich, particularmente fuera de Alemania. Sus *Lecciones de literatura y arte dramático* (pronunciadas en Viena en 1808-1809 y publicadas en 1809-1811) afectaron profundamente a la marcha de las ideas críticas, sobre todo después de traducidas al francés (1814), al inglés (1815) y al italiano (1817). Cierto es también que, a partir de su conversión al catolicismo (1808), Friedrich ejerció menos influencia fuera de Alemania, pues ese hecho le retrajo de reimprimir la mayoría de sus primeros escritos y limitó el alcance de sus obras posteriores al mundo conservador y católico del período de la Restauración. De ellas, las *Lecciones de literatura antigua y moderna* (traducidas al inglés por J. G. Lockhart en 1815) fué la única que le atrajo la atención del mundo internacional.

Sin embargo, los primeros escritos de Friedrich Schlegel son de gran importancia para la historia del romanticismo y para la general de la crítica. Acercándose mucho a Schiller (al que luego llegará a odiar), Friedrich actualiza la polémica sobre antiguos y modernos, y crea sobre esa base una teoría de lo romántico que, propagada en la versión de su hermano, habría de dar la vuelta al mundo. Pero él no fué un propagandista de reclamos ni un lanzador de manifiestos literarios (cosas que, a lo sumo, le hubieran dado cierta importancia histórica), sino un verdadero precursor de muchas de las ideas críticas que hoy nos mueven y acucian. En su teoría del romanticismo estaban ya contenidas o implícitas ciertas formas de interpretar la ironía y el mito (en literatura, y concretamente en novela) que todavía en nuestros días son del mayor interés. Además, el fecundo pensar de Friedrich en crítica, interpretación e historia literarias, bien merece que le proclamemos padre de la hermenéutica o teoría de la "comprensión" (teoría que, formulada después por Schleiermacher y Boeckh, influirá en toda la cadena de la metodología alemana).

A esos sólidos pilares en que asienta Schlegel su fama hemos de agregar todavía sus trabajos de sondeo sobre filología y filosofía hindú, y su resonante labor como crítico de autores modernos o antiguos: Goethe, Lessing, Camoens, Boccaccio, Homero y otros muchos de casi todos los países y tiempos.

Friedrich Schlegel empezó su carrera dedicado a la filología clásica. Quería ser "el Winckelmann de la poesía griega" y a conseguirlo consagró sus primeros libros, dos en total *. Esos estudios no son contribuciones de tipo puramente arqueológico, pese al saber que derrochan, pasmoso en autor tan joven; en tal caso hoy estarían anticuados y relegados a la historia de la erudición clásica. No: para Friedrich, la historia literaria es algo tan profundamente vinculado a la crítica que la literatura griega representa, a un tiempo, el suelo nutricio y la base justificativa de una determinada estética. La de Grecia es la única literatura apropiada para comprobarlo, según estos primeros libros de Schlegel, que en sus monumentos no sólo veía

* El primero, *Griecher und Römer* (1797), recoge un largo trabajo —*Ueber das Studium der griechischen Poesie*—, escrito en 1794-1795, y otros artículos cortos; el segundo, *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798), acaba, sin embargo, antes de tratar de la tragedia griega.

modelos de eterna perfección y arquetipos poéticos, sino también productos históricos, naturales, espontáneos, libres de influencias extrañas, acabados y completos en sí mismos. Para él, la cultura helénica es "plenamente original y nacional: un todo completo en sí que llegó a su máxima cima por una pura evolución interna y que luego, completado su ciclo, recayó en sí mismo" [1]. Su poesía encierra, pues, la más completa colección de ejemplos de los diversos géneros literarios, dispuesta según el mismo orden natural en que éstos desarrollaron su evolución; y así, dicha poesía sirve, a la vez, de teoría de los géneros y de ilustración al ciclo entero en que se desenvuelve la evolución orgánica de un arte; vale como una especie de laboratorio de teorías y como "la eterna historia natural del gusto y del arte" [2]. Tal evolución está aquí concebida según el modelo de la biológica: es decir, como un proceso de crecimiento, proliferación, florecimiento, madurez, petrificación y disolución final [3] (es el modelo al que dió enorme ímpetu, en el siglo XIX, el evolucionismo darwinista y que, en lo literario, condujo a cosas tan peregrinas como la historia literaria evolutiva de Brunetière o los *Shakspere's Predecessors in the Drama* de John Addington Symonds). Cierto que, según esto, la evolución literaria de los griegos debe considerarse, en cierto modo, como algo forzosamente necesario y fatal, y su tabla de los géneros como definitivamente acabada. Pero Schlegel no se dejó llevar por los supuestos relativistas de su teoría. Aunque diga una y otra vez que "la mejor teoría del arte es su propia historia" [4], no entiende por ello el relativismo histórico usual en el siglo XIX (y que todavía hoy mismo sigue paralizando nuestra erudición literaria). No quiere renunciar a la valoración artística, ni ocultarse cómodamente tras la neutralidad de la historia. También es verdad que en aquellas primeras obras suyas Schlegel encontraba su canon de perfección en la naturaleza prescriptiva, modelo ideal de los grandes clásicos griegos, y que en la última etapa de su vida se le impusieron, cada vez más, criterios de tipo religioso nacidos de su filosofía cristiana. Pero en la etapa intermedia (que hoy día nos parece precisamente la más interesante) comprendió que los griegos no pueden acaparar el lugar de excepción que para ellos había pretendido antes, y que su teoría de las relaciones entre historia y crítica debía hacerse extensiva a todo el campo de la literatura, sin idolatrías por ninguna nación ni época

particular. Entonces vió que toda la historia de las artes y las ciencias constituye un orden, un todo homogéneo —o, como él decía, un "organismo", una "enciclopedia"—, y que este orden es "fuente de leyes objetivas para toda crítica positiva" [5]. La literatura, pues, compone "un gran todo, de absoluta coherencia y homogénea organización, que incluye en su unidad muchos diversos mundos de arte y que constituye, por sí mismo, una peculiarísima obra artística" [6]. Sustancialmente lo mismo ha dicho en nuestros días T. S. Eliot, en su *Tradition and the Individual Talent*. Pero Schlegel —en contra de Eliot, tan ahistórico— añade que le "repugna toda teoría que no sea histórica" [7] y que "la acabada perfección (de toda ciencia) no es, a menudo, sino el resultado filosófico de su historia" [8]. Por tanto, Schlegel repudia lo mismo la teorización ahistórica que el relativismo histórico. Bien ve que la tolerancia universal de Herder no lleva más que a negar todo criterio de valoración, y en consecuencia a renunciar a la función crítica. El método herderiano de "contemplar cada brote del arte sin la menor valoración y sólo de acuerdo con el lugar, el tiempo y la especie de cada caso, no conduce a más resultado final que al de que todo debe ser tal como es y como fué" [9]. Ya en sus últimos años, Schlegel rechazó también otra teoría parecida a ésta: la de la crítica "mediadora" *(vermittelnd)*, de Adam Müller, la cual borra toda diferencia entre lo bueno y lo malo y se contenta con decir: "La Providencia todo lo ordena del mejor modo posible y todo tuvo que ocurrir tal como ocurrió"; "cosa muy conforme a la filosofía de Pero Grullo —comenta Schlegel—, tan particularmente grata a nuestros contemporáneos: *lo que es, es*". El juicio crítico no puede quedar completamente embebido en lo histórico, porque los libros no son, en modo alguno, "criaturas originales" [10]. Estas protestas de Schlegel contra el relativismo histórico siguen siendo oportunísimas hoy día y especialmente lo fueron en Alemania, donde el relativismo habría de acabar con la crítica, a fines del siglo XIX, de modo más radical que en ningún otro país.

Además de formular tan convincentemente la relación entre historia y crítica literaria, además de subrayar que el objetivo de la crítica es "discernir lo valioso de lo no valioso en las obras poético-artísticas" [11], Schlegel nos ha dejado sugerencias muy fecundas respecto al modo de proceder e interpretar propio de la crítica. Ni que decir tiene que se inspira en las tradiciones de la filología [12]. Así, recalca la

importancia de lo filológico en la crítica profesional: "no es posible interpretar la filosofía pura ni la poesía sin ayuda de la filología" [13]. *Filología* es, para él, amor a las palabras, minuciosa atención al texto, "lectura", interpretación. Un crítico —define Schlegel donosamente— "es un lector que rumia su pasto. Así que debe tener más de un estómago" [14]. Esa "lectura" o interpretación la entiende, en todo momento, como la justa combinación de análisis pormenorizado y de atención al conjunto: "Hemos de ejercitarnos en el arte de leer muy despacio, en un análisis constante de los detalles, y también muy aprisa, de un tirón, para llegar a una visión de conjunto" [15]. No basta tener sensibilidad para la belleza de los pasajes sueltos; hace falta, además, llegar a la impresión total, por cuanto "la primera condición para todo buen comprender, y también, por tanto, para comprender una obra de arte, es la intuición del todo" [16]. Schlegel desea que el crítico "espíe y escudriñe lo que [el autor] quiso ocultar a nuestra mirada, o, al menos, lo que no quería mostrarnos al principio..., los secretos designios que él perseguía calladamente, designios que nunca podremos creer excesivos...: si de un genio se trata" [17]. Intentemos descubrir lo más profundamente escondido, comprender lo incomprensible y entender a un autor incluso mejor de lo que él mismo se entiende [18].

Estas teorías, ya paradójicas y peligrosas (a pesar de que tenga algunos puntos de verdad), habría de explotarlas y agudizarlas aún más la crítica moderna, llevándolas a extremos que Schlegel ni siquiera pudo soñar. Pero lo que ahí reclama él, principalmente, son principios justos y serenos de interpretación. Así, repite ciertos lugares comunes (el espíritu histórico, la necesidad de acercarse con simpatía a los tiempos y pueblos más remotos) e insiste continuamente en que es preciso conocer todas las obras de un autor a fin de penetrar en el espíritu común que las anima. Porque, "en la historia del arte, cada una de las masas ilumina y explica a las demás; es imposible comprender cualquier parte por sí sola" [19]. El sentido y conocimiento del todo (en arte y poesía) es la única condición esencial de la crítica [20]. Historia y crítica son una misma cosa. Cada artista esclarece a los otros y todos juntos configuran un orden determinado.

Schlegel explica así todo lo que se necesita en una buena crítica: "1.°, una especie de geografía del mundo artístico...; 2.°, una arqui-

tectónica espiritual y estética de la obra, de su naturaleza, de su tono; y, finalmente, 3.º, la génesis psicológica, los motivos que la enraizan en las leyes y condiciones de la naturaleza humana" [21]. Constantemente se refiere al todo: espíritu, tono, impresión general. Para él la crítica es, antes que nada, un proceso de "reconstrucción". Y el crítico está obligado a "reconstruir, percibir y caracterizar las más sutiles peculiaridades del todo... Nadie puede decir que ha comprendido una obra o un espíritu dados hasta que haya reconstruído la marcha y la estructura de los mismos. A esa profunda comprensión, cuando se expresa con palabras definidas, la llamamos *caracterización*, y en ella radica la verdadera tarea y la esencia íntima de la crítica" [22]. Sin embargo, Schlegel para nada se preocupa de la psicología del lector y es el más duro antagonista de los críticos psicologistas británicos (un Kames, por ejemplo) [23]. Juiciosamente distingue entre la teoría de lo "fantástico" (de la creación e imaginación) y la de lo "patético" (que atiende a la psicología del lector y a los efectos de la poesía sobre él); pero luego concluye que "no gana mucho la crítica con limitarse a explicar el sentido estético en general, en lugar de ejercitarlo, aplicarlo y modelarlo íntegramente" [24]. Y acierta al observar que "casi todos los juicios estéticos son o demasiado genéricos, o demasiado específicos. Que los críticos busquen el justo medio aquí, en sus mismas producciones, no en las obras de los poetas" [25]. Schlegel nota también los peligros de lo que pudiéramos llamar "crítica exclamativa": "Si muchos de esos místicos amantes del arte que no ven en la crítica más que disección, ni en la disección más que destrucción del deleite, fuesen consecuentes en su pensar, no habría mejor juicio ante la obra más grande que el de *¡demontre!* Y críticos hay que, en efecto, no dicen más, aunque empleen más palabras" [26].

La finalidad de la crítica en general es "darnos un reflejo de la obra, comunicarnos su espíritu peculiar, presentarnos la impresión pura de tal modo que ya la misma presentación demuestre la ciudadanía artística de su autor. Pero no hacer de un poema otro poema para deslumbrar por un momento, ni transmitir la simple impresión que una obra produjo ayer o produce hoy en tal o cual persona, sino precisamente la impresión que siempre despertaría en todo espíritu cultivado" [27]. Ahí se admite la apelación universal a que debe aspirar todo juicio crítico; pero otras veces Schlegel, encontrando excesiva

esa apelación, se limita a decir que "la acabada visión de una obra constituye ya siempre un hecho crítico", el cual no pretende más que "invitar a todo el mundo a sentir sus propias impresiones con la misma pureza [que el crítico], y a definirlas con la misma precisión" [28]. Y hasta en algún momento diríase que nuestro autor llegó a abrazar las falacias de la "crítica creadora": "La poesía sólo puede ser objeto de crítica para la propia poesía. Un juicio artístico que por sí mismo no sea obra artística también —bien por su materia, como presentación necesaria en su génesis, bien por la belleza de su forma y por su tono liberal dentro del espíritu de la antigua sátira romana— no tiene carta de ciudadanía en los dominios del arte" [29]. Pero en este período posiblemente las cláusulas subordinadas limitan y restringen las exigencias de la principal. O sea, para Schlegel, el estudio crítico es artístico cuando reproduce fielmente una impresión o, al menos, cuando está impregnado de aquel tono satírico y polémico, de aquel encendido entusiasmo que tanto admiraba él en sí mismo y en los demás.

Pocos términos o conceptos habrá más gratos a Schlegel que el de *polémica*. Entre las funciones de la crítica hay una de tipo negativo —eliminar lo falso, dejar sitio a lo mejor— y eso entra ya dentro de la idea de "polémica" según la entendían Lessing y otros autores. La polémica es una de las caras, el anverso, de la crítica "productora", y esta crítica, de una especie mucho más práctica y útil que la "creadora". En vez de "productora" hoy la llamaríamos mejor, quizá, "incitadora" o "anticipadora", pues en lugar de ser mero "comentario a la literatura ya existente, completa y aun acabada", constituye el *organon* de la literatura en gestación, de la que precisamente está empezando a formarse. Por tanto, no es crítica simplemente explanatoria y conservadora, sino productora —indirectamente, al menos—, ya que dirige, guía e incita a los demás [30]. Sin duda que la que escribía Friedrich en sus mejores años era "productora" también: incentivo y estímulo de una literatura naciente a la que se esforzaba por imprimirle cierta dirección. Provocar, encauzar, "producir" una nueva literatura será siempre una de las tareas esenciales de la crítica. Ahora bien, la crítica "creadora", que pretende "crear" nada menos que otra obra de arte, es una verdadera aberración, un estéril doblete de la obra genuina, pues confunde y enturbia todas las distinciones obligadas entre creación y crítica.

Schlegel cambió dos veces, por lo menos, de criterio en cuanto al modo de entender y valorar la poesía: la primera, allá por 1796, cuando se dejó de "grecomanías" (según parece, por la honda impresión que le produjo el tratado de Schiller sobre *Poesía ingenua y sentimental);* la segunda, más lenta y gradual, a partir de 1801, cuando su alma se fué orientando hacia ideales puramente religiosos que le llevaron finalmente a la conversión (1808). Pero ya muchísimo antes la poesía se le figuraba subordinada a la filosofía y a la religión. En sus primeros estudios, especialmente en el titulado *Über das Studium der griechischen Poesie* (recuérdese: ya acabado antes de que Schlegel pudiera leer el libro de Schiller), encontramos una caracterización de los escritores antiguos y modernos que se parece en muchos aspectos a la de Schiller; inspirada en Winckelmann, en Schiller *(Carta sobre la educación estética)* y en Goethe, tiene, sin embargo, una neta individualidad y es muy dogmática. Para Schlegel, el ideal de la poesía lo encarna admirablemente la griega: objetiva, "desinteresada" (en el sentido kantiano), perfecta formalmente, impersonal, pura en sus géneros, libre de estrechas miras didácticas y moralizantes. Más que ese "clasicismo" a lo Winckelmann, con su despliegue de rasgos familiares, nos importa la caracterización negativa que de los autores modernos traza Schlegel. La poesía moderna es, a su juicio, artificiosa, "interesada" (o sea, le falta el desinterés, está condicionada por los fines particulares del autor), "característica", "amanerada" (en el sentido de Goethe, que contrapone la "manera" —subjetiva— al "estilo" —objetivo—); impura por su mezclar y confundir los géneros, y también por revolver lo didáctico con lo filosófico y por dar cabida a lo feo y a lo monstruoso; anárquica por repudiar toda ley. La literatura moderna tiene "el terrible pero estéril deseo de difundirse en la infinitud, la ávida sed de penetrar en lo individual" [31]. Frente al ciclo cerrado de la Antigüedad se alza el sistema moderno de progresión infinita, con su profunda y anhelante insatisfacción *(Sehnsucht,* palabra que después sería una de las claves del Romanticismo) [32]. El mismo Shakespeare, con ser "cumbre de la poesía moderna" [33], nunca llega a la belleza total; es el suyo un arte completamente amanerado, aunque de la más excelsa "manera". Sólo de Goethe cabría esperar la vuelta al arte objetivo y a la belleza clásica; pero este autor se debate todavía, según Schlegel, entre lo interesado y lo bello, entre lo ama-

nerado y lo objetivo [34]. Claro que Friedrich concibe el futuro y esperanzador clasicismo alemán no como imitación directa de los antiguos, sino como un renacer de la filosofía objetiva del arte. Entre los griegos no encuentra ningún creador (ni mucho menos ningún crítico), que pueda convertirse en modelo y autoridad para su tiempo. Schlegel tuvo siempre una pobre opinión de la *Poética* de Aristóteles [35]. Así, pues, las teorías románticas están ya en germen en el *Über das Studium der griechischen Poesie*. Basta cambiar los signos menos por los signos más en la caracterización de la literatura moderna.

En dicho estudio Schlegel ya admitía como cosa necesaria la situación a que habían llegado los autores modernos y aun alababa a muchos de ellos. Después tuvo que confesarse que su sueño ideal, aquella armonía y objetividad de la poesía griega, era radicalmente contrario a las verdaderas tendencias de su alma y al curso de los tiempos. La lectura de la *Poesía ingenua y sentimental* de Schiller (él mismo lo reconoce) reforzó esa convicción y aceleró su cambio de ideas o, quizá mejor, de frente. Animado por las palabras de Schiller en defensa de lo "sentimental", Schlegel adopta ya una postura intermedia en el prólogo de *Die Griechen und Römer* (1797) —volumen que recogía el *Über das Studium*, hasta entonces inédito—, admitiendo provisionalmente el valor estético de lo "interesado". Y su conversión a lo moderno se consuma cuando en ese mismo año califica su citado *Studium* con la estupenda frase de "himno amanerado, en prosa, a la poesía objetiva" [36]. Del año siguiente es el famoso "fragmento" (*Athenaeum*, n.º 116) que define la poesía romántica como "poesía universal progresiva". Es un fragmento mil veces citado y para muchos clave interpretativa de todo el Romanticismo. Pero la verdad es que se trata de una declaración deliberadamente equívoca, donde el término "romántico" se emplea con un valor particularísimo que el mismo crítico abandonaría muy pronto. Dicha voz, tal como ahí se entiende, para nada influyó en que se la adoptase como opuesta a la de "clásico".

Schlegel prefirió ésta, *romántico* (a otras como *moderno* o *interesado*), porque *romántico* carecía de todo matiz peyorativo o cronológico, y quizá también porque por entonces le gustaba jugar con el parentesco etimológico entre *romantisch* (romántico) y *Roman* (novela) [37]. Es de notar que el fragmento del *Athenaeum* oscila, en la

caracterización del futuro, entre poesía y novela. La misión asignada a la poesía romántica no se cumple solamente con "volver a reagrupar los géneros poéticos desvinculados y poner a la poesía en contacto con la filosofía y la retórica...; debe también combinar entre sí poesía y prosa, genio y crítica, poesía artística y poesía natural... La poesía romántica todavía está haciéndose; en efecto, su verdadera esencia consiste precisamente en ese sempiterno estar haciéndose, en no estar nunca del todo completa... La poesía romántica es el único género que es algo más que un género; es, por así decirlo, la poesía misma. En cierto sentido toda poesía es, o debiera ser, romántica". He ahí todo un programa de incitación, con "vistas a un clasicismo que crece y crece sin límites" [38] —como dice Schlegel paradójicamente—; programa tan íntegramente universalista, comprehensivo y vago que el fragmento sólo adquiere sentido si recordamos cómo aspiraba su autor a que la novela abarcase todos los géneros, y cómo desde sus primeras reflexiones oponía el carácter cíclico de la poesía griega a la ilimitada perfectibilidad de la moderna.

Pero en el *Gespräch über die Poesie* (1800) vuelve Schlegel a dar al término "romántico" su antiguo significado. Así, en una parte de esta obra —el esquema de las *Epocas de la poesía*—, se dice de Shakespeare que asentó "los cimientos románticos del drama moderno" [39]. Y en otra de las partes —el discurso sobre la mitología— se considera a Cervantes y a Shakespeare dentro de la "poesía romántica". Por tanto, el concepto de "romántico" no coincide con lo que Schiller llamaba "sentimental": Shakespeare es romántico para Schlegel, e ingenuo para Schiller; Schiller considera ingenua la relación inmediata con la realidad, la imitación de la naturaleza, y Schlegel cree romántica el ansia de alcanzar la plenitud de la vida. Sin duda estos términos se imbrican en muchos aspectos, pero Schlegel señala otra diferencia más entre lo romántico y lo moderno: uno y otro difieren entre sí lo mismo que un cuadro de Rafael o de Correggio difiere de uno de esos grabados en cobre tan de moda. La *Emilia Gallotti* de Lessing es "indeciblemente moderna" y, sin embargo, "ni pizca romántica"; Shakespeare, en cambio, es "el propio centro y meollo de la imaginación romántica". Así que lo romántico más bien suele encontrarse en el Renacimiento y en la Edad Media, "en aquella edad de la caballería, el amor y las historias maravillosas de donde el ob-

jeto y la palabra misma se derivan" [40]. Pero luego se dice que lo romántico, más que un género, es un elemento integrante de la poesía, el cual puede predominar más o menos pero nunca estar del todo ausente. Y Schlegel concluye, con poca lógica, que toda poesía debe ser romántica. Dichos pasajes encierran las distinciones esenciales entre lo clásico, de un lado, y lo romántico y lo moderno (es decir, lo seudoclásico), de otro. Sin embargo, Friedrich no estima que su propia época sea romántica; las novelas de Jean Paul le parecen "los únicos productos románticos de estos tiempos no románticos" [41]. Tampoco opone expresamente lo clásico a lo romántico, aunque sí alude a su posible unión [42]. Es a su hermano, August Wilhelm, a quien se debe la más resonante formulación de esa gran dicotomía, pero todos sus elementos integrantes se encuentran ya en Friedrich.

Los ideales poéticos de F. Schlegel adquieren un perfil más concreto en sus teorías sobre la ironía, el mito y lo misterioso, y la novela; en suma, sobre toda la nueva jerarquía de los géneros por que aboga.

A la ironía no la califica de "romántica". Todos los tempranos pasajes en que aparece este término se refieren a la ironía socrática y a su "sublime urbanidad", sin que haya ninguna aplicación particular a los tiempos modernos [43]. Tan sólo la reseña del *Wilhelm Meister* (1798) y el *Gespräch über die Poesie* (1800) la hacen entrar en el cuadro de la literatura moderna. La ironía tiene que ver, por una parte, con la idea schilleriana del arte como juego, y por otra parte, con la kantiana del arte como libre actividad. Nosotros —dice Schlegel— queremos ironía, "queremos que los sucesos, la gente y en suma todo el juego de la vida sean realmente concebidos y representados como en un juego" [44]. La ironía tiene relación con la paradoja: es "una forma de la paradoja. Y paradoja es todo lo que es bueno y grande al mismo tiempo" [45]. La actitud irónica nace al comprender uno cuán paradójica es la esencia del mundo, cómo una actitud ambivalente es la única que puede abarcarlo en su contradictoria totalidad. Supone un conflicto entre lo absoluto y lo relativo, una conciencia simultánea de lo imposible y lo necesario que es dar una reseña íntegra de la realidad [46]. El escritor, pues, debe sentirse ambivalente respecto a su obra, alzándose por encima y aparte de ella, manejándola casi juguetonamente. Según Schlegel, "para describir bien un objeto es preciso

desinteresarse por completo de él...; mientras está inventando e inspirándose, el artista se mantiene —al menos en cuanto a comunicación— en una disposición de ánimo nada liberal" [47]. Así que el arte exige de su cultivador una "disposición liberal", una capacidad de elevarse por encima de las propias "alturas" [48]. "Ironía es la clara conciencia... del caos infinitamente repleto" [49], del mundo oscuro e inexplicable, pero también, y en grado sumo, conciencia de sí: es, en efecto, autoparodia, "bufonería trascendental" que "se eleva sobre el arte, la virtud y el genio de cada uno" [50]. De este modo la ironía viene a asociarse con la "poesía trascendental", la "poesía de la poesía", que Schlegel ve encarnada en Píndaro, Dante y Goethe; vale tanto como objetividad, superioridad absoluta, distanciamiento, manipulación de la materia tratada. Schlegel ensalza el *Wilhelm Meister* por la ironía con que Goethe —que parece "sonreírse de su obra maestra, desde las alturas de su espíritu" [51]— retrata a su héroe, y busca actitudes parecidas en la obra de Aristófanes, Cervantes, Shakespeare, Swift, Sterne y Jean Paul.

Nada prueba que Schlegel atribuyese también a ironía la constante irrupción de un autor en su obra o la deliberada ruptura de la ilusión estética. Sólo hay un fragmento suyo (*Lyceum*, n.° 42), donde se alude al género *buffo* italiano, que quizá podría prestarse a tal interpretación [52]. Pero Schlegel habla ahí de la poesía en general, no de la dramática, y la referencia a lo bufo no significa sino que el autor irónico sabe sonreírse de las imperfecciones de su instrumento exactamente lo mismo que el personaje bufonesco se ríe de su papel cómico. Por ningún lado aparece la defensa de recursos artísticos tan viejos como la aparición del propio dramaturgo en la escena, o el teatro dentro del teatro, o la intervención del autor en su misma novela, recursos que fueron tan gratos a Tieck, Brentano, E. T. A. Hoffmann y Heine, y a los que dió en llamarse "ironía romántica". Por los días en que formulaba estas ideas, Schlegel no conocía aún las comedias de Tieck, ni, después de conocidas, las consideró tampoco como realización de sus ideales. Los autores irónicos eran, para él, Goethe, Shakespeare y Cervantes, y no sus amigos románticos *.

---

* Algunos autores han discutido, no sin apasionamiento, el modo como Schlegel entiende la ironía; por ejemplo, Käthe Friedemann, *Die romantische*

No obstante, Friedrich fué dando a su teoría, poco a poco, matices subjetivos y su novela *Lucinde* es ejemplo de extremo subjetivismo, donde se juega con la ilusión y con la irresponsabilidad artística y moral. No hay contradicción alguna entre las dos actitudes, pues en el pensar dialéctico es muy fácil pasar de un extremo a otro.

Schlegel es el verdadero introductor del término "ironía" en el análisis literario moderno; antes sólo hay atisbos de él en Hamann. Schlegel lo emplea en un sentido distinto del retórico que tuvo primitivamente, y su ironía no es tampoco la ironía trágica sofocleana que ideó Connop Thirlwall a principios del siglo XIX. De Schlegel pasó el concepto a Solger, que lo convirtió en centro de su teoría crítica, según la cual todo el arte es ironía. Hegel y luego Kierkegaard criticaron la interpretación de Schlegel, fruto, a juicio de ellos, de la adhesión de Friedrich a la filosofía del yo de Fichte, puro oportunismo, frivolidad artística y moral *. Pero los textos reales en modo alguno justifican ese menosprecio. Además, téngase en cuenta que, para Schlegel, la ironía no es más que uno de tantos elementos de la autoconciencia moderna y que se conjuga con otros varios requisitos.

De entre ellos, el más notable es el mito de nueva especie que reclama Schlegel: un mito filosófico, elaborado irónica y autoconscientemente. Es en el discurso sobre la mitología (que forma parte, ya lo dijimos, del *Gespräch über die Poesie,* 1800) donde nuestro crítico expone la tesis, hoy tan familiar y aun tan pertinente, de que la literatura moderna está falta de la raíz y el suelo nutricio de los mitos. Cierto que la mitología clásica y cristiana ha estado presente en toda la historia de las literaturas modernas, y que los alemanes anteriores a Schlegel, particularmente Herder y Klopstock, clamaron con fuerza por la resurrección de los mitos teutónicos y por la vuelta a los puros

---

Ironie, en *Zeitschrift für Aesthetik,* XIII (1919), 270-282; Carl Enders, *Fichte und die Lehre von der romantischen Ironie,* op. cit., XIV (1920), 279-284; Alfred Lussky, *Tieck's Romantic Irony,* Chapel Hill, 1932, y Oskar Walzel, *Romantisches,* Bonn, 1934, págs. 73-93. Más me convence Raymond Immerwahr, *The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony,* en *Germanic Review,* XXVI (1951), 173-191.

* Connop Thirlwall, *On the Irony of Sophocles,* reimpreso en *Remains Literary and Theological,* Londres, 1878, III, 1-57. Para Solger y Hegel véase más adelante, págs. 337 y 362. Sören Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie,* 1841; hay dos traducciones alemanas, Munich, 1929.

manantiales de la imaginación popular. Pero la mitología a que aspira Schlegel es de tipo nuevo y diferente, pues habría de dar lugar a un sistema original de relaciones, a una "expresión jeroglífica de la naturaleza ambiente" [53], partiendo de la nueva filosofía idealista (Fichte) y de la nueva física (la *Naturphilosophie* de Schelling). El sentido exacto de la flamante mitología no queda muy claro en el manifiesto. Schlegel señala, entre otras posibles fuentes, el panteísmo de Spinoza y la filosofía oriental, especialmente la hindú, rastro este último que más tarde persiguió él sistemáticamente en sus estudios de indología. Mas, a lo que parece, no entendía por "mito" una cosmología nueva ni el aprovechamiento de las ideas filosóficas, sino más bien un sistema de correspondencias y símbolos. El mito viene a ser como "el ingenio de la poesía romántica", tal como se manifiesta en las obras de Cervantes o de Shakespeare, que están llenas de "enredos artísticamente organizados, de cautivadoras simetrías de contrastes, de maravillosas y eternas alternancias de entusiasmo e ironía". Schlegel habla de una "mitología indirecta" [54], de una nueva visión del mundo que, desechando los caminos de la lógica, nos retrotraiga a "la hermosa confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza humana, para el que no encuentro símbolo más hermoso que el multicolor hormigueo de los dioses de la Antigüedad" [55]. Por oscura que resulte esta fraseología, su sentido se aclara si la vemos a la luz de las demás declaraciones sobre la ironía y lo romántico. "Idealismo" (o sea la filosofía fichteana) quiere decir juego libérrimo: la vida es puro juego, y el arte, plenamente simbólico. Sin embargo, Schlegel no sigue la diferencia entre alegoría y símbolo que establecieron Goethe y Schiller. Por eso puede decir: "Toda belleza es alegórica", o bien: "Sólo alegóricamente cabe expresar lo más excelso, que es inexpresable" [56]. Así, el arte es mito, símbolo y hasta una rama de la "magia divina" [57].

Varios fragmentos de Schlegel acerca de la belleza, recientemente publicados, arrojan más luz sobre su concepción de la poesía. Allí se hace distinción entre la unidad, la multiplicidad y la totalidad de la belleza. Esta tríada procede de la tabla kantiana de las categorías de la cantidad [58], las cuales adapta Schlegel a la obra artística, entendiéndolas así: armonía y organización, la primera; plenitud, riqueza y vida, la segunda; perfección o divinidad, la tercera. Los dos primeros requisitos son los tan conocidos de unidad y variedad, textura local

y estructura general, o como quiera llamárseles hoy. La tercera categoría coincide sin duda con lo que otros pasajes llaman "mítico" o "infinito". A veces Schlegel piensa simplemente en el sentido cósmico del arte, que tan grato era a Schiller y Kant: "infinito" es lo moralmente sublime, la afirmación de la libertad moral, la resistencia humana al sufrimiento (si se trata de la tragedia) [59]; pero lo que más suele ponderar y repetir es que la poesía constituye una parte de la creación divina, como un paralelo menor de esa obra de arte que es la naturaleza. Un pasaje primerizo, cargado de términos panteístas, dice así: "Todos los sagrados juegos del arte no son más que lejanas imitaciones del juego originario del mundo, de la obra artística eternamente autocreadora" [60]. Mas en seguida hallamos frases como éstas: "El arte es una manifestación visible del reino de Dios en la tierra" [61]; "sólo puede ser bello lo que guarda cierta relación con lo infinito y divino" [62]; la poesía "no es sino una pura expresión de la íntima y eterna palabra de Dios" [63]. Y así la poesía va identificándose cada vez más con la filosofía y la religión. Poesía y filosofía son otras tantas formas de religiosidad; la unión de una y otra es la meta ideal definitiva [64]. En efecto, la poesía es, desde un principio, "otra expresión más de la misma visión trascendental de las cosas [que la filosofía idealista]...; sólo difiere de ella por la forma" [65]. Tras su conversión, Schlegel ve en la poesía —como en la historia, la mitología, el lenguaje, la ciencia y el arte— uno de tantos rayos que irradia la luz del supremo saber: la revelación [66]. La poesía, pues, va perdiendo cada vez más su carácter peculiar y se confunde y amalgama con la religión, la filosofía y el universo mismo. Ya antes, en el *Gespräch über die Poesie* (1800), Schlegel había hablado de "la informe e inconsciente poesía que rebulle en las plantas, brilla en la luz, sonríe en el niño, centellea en la flor de la juventud, arde en el pecho amante de la mujer" [67]. Pero, al llegar ahí, uno de los interlocutores podía haber inquirido burlonamente: "Entonces, ¿todo es poesía?" [68]. Y si más tarde alguien le hubiese preguntado si todo lo bueno y bello es también religión, la respuesta de Schlegel habría sido rotundamente afirmativa. Hay que reconocer la enorme importancia que tuvo para el siglo XIX esa extensión cósmica a que se amplió el concepto de poesía (sus antecedentes hay que buscarlos en Platón y en Shelley). Fué una

ampliación dañina para el establecimiento de la auténtica teoría literaria.

Más fructíferas que esas generalizaciones místicas, son las opiniones de Schlegel sobre los géneros literarios. En los primeros estudios, su interés por la teoría de los géneros se debe a que la literatura griega se los ofrecía en una perspectiva total. No trata allí en pormenor de la tragedia, pero al hablar de Homero dedicó largos pasajes a la épica. Contra Aristóteles, rechaza todo parentesco entre épica y tragedia. En cambio, forja una teoría, conforme a las de Wolf sobre la composición cíclica de los poemas homéricos, según la cual cada miembro de una obra épica, mayor o menor, tiene vida propia y unidad interna, como el todo de que forma parte [69]. Una epopeya presenta, pues, una estructura muy diferente de la de un drama: empieza (y acaba también) *in medias res;* es, a un tiempo, continuación y principio de otra cosa [70]. La épica no trata de acciones libres, ni de indeclinables exigencias de la fatalidad, sino de hechos contingentes y casuales, pues todo lo maravilloso es contingente [71]. A la vista está la afinidad de estas ideas con las que airearon en sus discusiones Schiller y Goethe; lo que ya resulta exagerado y rígidamente escolástico es la oposición entre la épica —fragmentaria, casi atomizada; serie de sucesos casuales— y la tragedia —íntegra, trabada; expresión de la fatalidad y la necesidad inexorables.

En cuanto a la novela, Schlegel le dedicó más tarde palabras mucho más originales y sugestivas, vinculándola estrechamente a sus teorías de lo romántico, el mito y la ironía, y a la producción real de la época. En la *Carta sobre la novela* (otra de las partes del *Gespräch über die Poesie)* encontramos a la vez una historia y un programa del género, amén de una implícita defensa de la *Lucinde* (1799), desdichado conato novelístico del autor. Como Schlegel no podía sufrir el arte de tipo realista (y eso que era hombre sediento de vivir la vida en toda su variedad y plenitud), condena la novela realista inglesa, sin perdonar al mismo Fielding [72]. Eso sí: admira a Swift, Sterne y Diderot. *Jacques le fataliste,* de Diderot, le parece obra superior a las de Sterne, como más libre de mescolanzas sentimentales. También, a su juicio, Jean Paul supera a Sterne, porque "su imaginación es mucho más morbosa y, por tanto, mucho más singular y fantástica" [73]. Pero todos estos novelistas recientes se le figuran meros apoyos auxiliares

para comprender el "ingenio divino" y la fantasía de un Ariosto, un Cervantes o un Shakespeare. La novela nada tiene que ver, pues, con la épica: ésta es impersonal, objetiva, heroica (nótese que Schlegel sigue pensando principalmente en Homero); aquélla expresa una actitud subjetiva y permite al autor entregarse a salidas humorísticas que estarían fuera de lugar en la épica. Por novela *(Roman)* entiende Schlegel el arte "irónico, fantástico, romántico" de Cervantes, Sterne, Diderot, Jean Paul (y de él mismo en *Lucinde)*. La novela realista se limita a contarnos, por ejemplo, cómo se aburre la gente en Londres (así la *Cecilia* de Fanny Burney) o cómo desahogan su malhumor los señores rurales (así, Fielding). Pero lo bueno de la verdadera novela, para Schlegel, son los "arabescos" (término procedente de Goethe), los juegos traviesos de la imaginación, la presencia de la ironía y lo subjetivo. Por eso, entre las obras de Rousseau, las *Confesiones* es superior, desde el punto de vista novelístico, a *La nueva Eloísa* [74]. La misma *Lucinde* estaba tejida con tales arabescos (o "rapsodias", según la denominación del siglo) y con singularísimas confesiones eróticas. Novalis sabe combinar —según Schlegel—, en su *Heinrich von Ofterdingen,* lo novelesco y lo mítico. El *Wilhelm Meister* de Goethe (que ya en la *Carta sobre la novela* ha perdido su privilegiada posición anterior) sólo merece el elogio de haber buscado el imposible ideal de hermanar lo clásico y lo romántico [75].

Dentro de este omniabarcante género del *Roman* cabe todo: romanticismo, ironía, mitos, narraciones, cantares, etc. La vieja jerarquía de los géneros queda deshecha: destronadas la dramática y la épica, es la novela la que se eleva a alturas sublimes. Pero se trata de una novela particularísima: las de Thomas Mann, Joyce o Kafka, con sus mitos irónicos, estarían más cerca de las profecías de Schlegel que la novela realista del siglo XIX. Schlegel incluso comprendió adónde habrían de conducir las novelas basadas en "lo psicológico": "Muy inconsecuente y mezquino sería el que, puesto alguna vez a escribir o leer novelas basadas en la psicología, quisiera rehuir el análisis, por moroso y detallado que fuese, de los apetitos más antinaturales, de las más horrendas torturas, de las infamias más repugnantes, de la más sucia impotencia de los sentidos o del alma" [76]. Con todo, cuesta creer en la sinceridad de estas palabras, pues nada había más lejano de su gusto que ese arte de turbión que pretende ser "como la vida".

Pasemos a la tragedia. En los citados estudios juveniles de poesía griega, Schlegel la pone en la cúspide de esa literatura y quizá de la universal. Y a Sófocles, sobre todo, lo identifica tanto con la suprema belleza y con la armonía del mundo que no cabe decir más [77]. La tragedia, según Schlegel, pinta el antagonismo radical y forzoso entre el hombre y su destino, antagonismo que se resuelve finalmente en armonía y en la victoria moral del héroe (aunque físicamente resulte derrotado). Hércules, que vemos moribundo en *Las Traquinianas,* "vuela libre por último" [78]. Por su parte, Shakespeare —prototipo de la tragedia moderna, "interesada" o "filosófica"— centra su arte dramático más en el héroe que en el destino. La impresión general que nos deja *Hamlet* es de la mayor desesperanza; su fin último es "la eterna y tremenda disonancia que separa para siempre al héroe y a su destino" [79]. Llegados los años de su fecunda etapa central, el interés de Schlegel por la tragedia se desvió hacia la novela. Pero en 1812 vuelve a avivarse en la *Historia de la literatura antigua y moderna,* donde encontramos la teoría de los tres tipos o estadios de la tragedia (dentro del estudio dedicado a Calderón). El estadio inferior o primero se caracteriza por un arte descriptivo puramente pintoresco. El segundo, por la representación del todo, "donde se ofrece el mundo y la vida en toda su variedad, en todas sus contradicciones y complicaciones incomparables; y el hombre y su existencia, enigmas inextricables, se presentan como tales enigmas". Shakespeare es el gran maestro de esta especie dramática. Más allá todavía está el tercer estadio, en el que el dramaturgo no se limita a exponer los pavorosos enigmas de la existencia, sino que les da solución y nos muestra cómo "lo eterno surge de la catástrofe terrenal" [80]. Esta triple división se aclara después gracias a otra que establece tres clases de catástrofe trágica (comparadas, respectivamente, con el *Inferno,* el *Purgatorio* y el *Paradiso).* Primera: extinción total del héroe, como les ocurre a Macbeth, Wallenstein o Fausto (este último, según las leyendas alemanas, pues Schlegel no podía saber por entonces el dichoso final que le daría Goethe). Segunda: conciliación, como en el desenlace de la *Orestíada* o de *Edipo en Colono.* Tercera (especie suprema): transfiguración espiritual del héroe; ejemplo de ello son los desenlaces cristianos de Calderón, autor al que ahora concede Schlegel un puesto importantísimo.

La diferenciación y aun la pureza de los géneros es cosa que Schlegel suele ver con buenos ojos. En sus primeros escritos condena agriamente la mezcla indebida de los mismos como achaque muy moderno [81]; más tarde alaba aquellas palabras de Lessing: "como cada cosa, así también cada obra sólo puede ser excelente dentro de su género y de su especie, pues de otra suerte se convertiría en algo genéricamente insustancial" [82]. No es que Friedrich apruebe las clasificaciones pedantescas, pero es natural que esté de acuerdo con aquel interlocutor del *Gespräch über die Poesie* que decía: "La fantasía del poeta no debe desintegrarse en poesías caóticamente genéricas, sino que cada una de sus obras debe tener un carácter propio y totalmente definido, de acuerdo con la forma y el género a que pertenecen". Una teoría de los géneros vendría a ser la verdadera teoría de la poesía. Este punto de vista queda algo corregido (en la versión posterior que dió Schlegel al pasaje) por boca de otro interlocutor: "La forma esencial de la poesía radica en sus distintos géneros y en su teoría... Pero no su esencia íntima, que es única y exclusivamente fantasía, fantasía continuamente *inventiva* y *creadora*" [83]. Cuando Schlegel propugna una novela de tipo romántico, no defiende, pues, la mescolanza de los géneros tradicionales, sino que afirma los principios de uno nuevo y universal.

Por otra parte, al discutir el *Laokoon* de Lessing, Schlegel no pretende, ni mucho menos, que las distintas artes se confundan en una sola. Acierta al criticar la miopía de Lessing para ver las diferencias entre escultura y pintura, y al sostener que cada arte está obligada a superar las limitaciones de sus materiales. La escultura, justamente por emplear algo tan grave e inerte como la piedra, debe tratar de hacerla más viva y ligera. Y la música, que es tan flúida como fugaz, debe probar a expresar lo permanente y a "construir un majestuoso templo valiéndose de las eternas relaciones de la armonía", de tal modo que "el todo se fije, como un monumento, en el alma del oyente". También el poeta se vale de sonidos que forman una sucesión temporal, pero al final de la composición "el conjunto tiene que surgir, tan claro como la visión de una imagen, a los ojos del oyente y aun del lector". Es la poesía un arte universal y por ello puede haber poemas escritos con ánimo pictórico o musical, o las dos cosas a un tiempo. Aquí alude Schlegel a varias obras de Cervantes y Tieck,

sin concretar más, o bien cita versos de los antiguos y de Goethe como ejemplos de poemas inspirados en la escultura. Sin embargo, desdeña la poesía descriptiva del siglo XVIII, no ya porque buscara llevar ciertos efectos plásticos al verso, sino por sus mil menudencias, atenidas sólo a lo particular. "Y eso es la muerte de todo sentimiento artístico, que primero y principalmente tiene su base en la visión del todo" [84]. Con ello se abre el camino a todo género de poemas plásticos, cantos musicales y versos escultóricos como los de Keats, Landor y Gautier. Pero para nada se habla de unidad de las artes, ni de absorción de una por otra, y la poesía sigue siendo reina y señora de ellas, como la más universal de todas.

La creación artística, según Schlegel, es acto en que intervienen a un tiempo fuerzas conscientes e inconscientes, el "instinto" y la "intención". Sin embargo, en el *Gespräch* hay pasajes donde se habla de la posibilidad de formar escuelas poéticas, y hasta se expresa la esperanza de que la poesía, "que fué primero leyenda de héroes, luego ejercicio de caballeros y finalmente artesanía de burgueses, llegue alguna vez a convertirse en ciencia fundamental de verdaderos eruditos y en honrado arte de poetas de inventiva" [85]. ¿Tendremos ahí una incitación al puro academicismo, al cultivo del arte como labor de artesanía, según han creído algunos críticos? [86]. Pero no: los demás escritos de Schlegel nos impiden tomar esto al pie de la letra. Lo que él pensaba de la poesía está demasiado ligado a las ideas de Schelling y Novalis, que fueron los que pusieron en circulación el término de "inconsciente", para creerlo así. Lo de la "escuela" no es más que una fórmula paradójica para designar ese arte del futuro, colectivo o social, en que tantas veces ha pensado Schlegel, como lo es respecto al fuerte ideal romántico del "cofilosofar". La tal escuela sería una especie de *côterie* o de *cénacle,* pero de ningún modo una *Singschule* como la de los *Meistersänger.*

¿Y cuál es la función del escritor, del artista en la sociedad? Aquí también resulta Schlegel contradictorio, y también sólo a primera vista. Del artista dirá que es "un egoísta solitario"; además, "hasta en sus costumbres externas debe ser la vida del artista distinta por completo de la de los demás hombres. Es que son brahmanes, seres de casta superior, nobles no por su cuna, sino por su libre autodedicación" [87]. Era la actitud que mejor convenía al propio estilo de vida de

Friedrich; a su carácter orgulloso, enemigo mortal de los *filisteos* alemanes y de las figuras de la Ilustración berlinesa; a su ansia irreprimible de *épater le bourgeois,* como tanto se echa de ver en sus paradojas e ingeniosidades. Pero en el fondo Schlegel no miraba con agrado a los artistas solitarios, aislados, personalistas, ni tampoco la "atmósfera viciada" *(Stubenluft)* [88] de la literatura alemana primitiva. En sus años de encendido liberalismo defendió a un revolucionario alemán, Georg Forster, y lo hizo elogiándole como al prototipo de "escritor social" que supo realizar en su vida el ideal del hombre cabal e íntegro [89]. Cuando le tocó caracterizar a Lessing dentro de la literatura alemana, lo que más puso de relieve fué la soledad en que éste había vivido, el desamparo en que había emprendido sus luchas [90]. Todo aquello en que Schlegel creía —el carácter polémico de la crítica, la "enciclopedia"— presupone sin duda el trabajo en colaboración, algo como una asociación o un grupo de amigos, o quizá una reunión de *clercs,* una *élite.* Al desbordarse en su país el entusiasmo por la poesía popular, Schlegel no participó en él, pese a que admiraba los mitos de la poesía antigua. Llegó incluso a satirizar y parodiar, en una reseña de cierta colección de cantos populares alemanes, la que Goethe había dedicado a la aparición de *Des Knaben Wunderhorn* [91]. Y en la *Historia de la literatura antigua y moderna* no concede más valor a la poesía popular que el de ser una supervivencia de los antiguos cantares heroicos y hasta ve en ella la prueba de la disolución a que había llegado la genuina poesía nacional [92]: "Dejar enteramente en manos del pueblo la poesía, que está obligada a inspirar el espíritu de la nación toda, a mantenerlo vivo y a fomentarlo, no siempre es lo mejor" [93]. Ahora lo que importa en la poesía es que exprese el alma de la nación en sus más íntimas peculiaridades: literatura nacional es la que, nutriéndose de la historia, leyendas y mitos patrios, se dirige a la nación entera. Sin embargo, después de ensalzar a la literatura española como la de carácter "más nacional", Schlegel se echa atrás en seguida para aclarar que él está "muy lejos de considerar el punto de vista nacional como el único por el que ha de juzgarse el valor de una literatura en la historia universal" [94]. El criterio capital es ahora la religión, la revelación.

Nunca creyó Schlegel en las profecías del último llegado sobre la inevitable extinción de la poesía, porque nunca consideró a ésta como

una mera habilidad aislada. La poesía es mucho más: es, como Herder decía, la lengua materna del género humano, una función natural de la criatura. Tampoco admite Schlegel que la poesía represente solamente "el simbólico lenguaje infantil de la joven Humanidad" [95]. A su entender, es ella una actividad espiritual que nunca podrá morir, y más que perfecta en el pasado, eminentemente perfectible en el futuro. Lejos de perder con el tiempo, el hombre ha ido ganando en intensidad y en finura de sentimientos, en auténtica y vital fuerza estética [96]. Mal sufría Schlegel las pretendidas maestrías de los Siglos de Oro de la poesía, y concretamente los de Francia e Inglaterra ni le parecían de oro ni siquiera poéticos [97]. Rechaza, pues, toda idea de ciclos literarios (al menos para los tiempos modernos), con sus fases de ascensión y decadencia, y cita frente a ello el ejemplo de Calderón: ave fénix que resurge de sus propias cenizas [98], súbito renacimiento en una época de absoluta decadencia. Schlegel creyó siempre, incluso cuando ya era católico, en la literatura moderna, en su estructura abierta y en su perfectibilidad, en su gran misión cultural. En otro caso no hubiese llegado a ser la cabeza de un grupo literario, el heraldo de una "revolución estética" dentro de Alemania. Al fin y al cabo, la poesía romántica, la moderna, era a sus ojos "poesía progresiva universal" [99].

Demos ahora una ligera ojeada a las características de Schlegel en cuanto historiador literario, erudito y crítico de hecho.

La historia literaria fué la primera gran ambición de Friedrich. Tenemos su fragmentaria historia de la literatura griega, luego las *Epocas de la poesía,* breve cuadro que figura como parte central del *Gespräch,* y, en fin, ya en el ocaso de la vida, la *Historia de la literatura antigua y moderna* (lecciones pronunciadas en 1812 y publicadas en 1815), que él creía la culminación de su labor literaria. Heine, en su noticia de los Schlegel, decía maliciosamente: "Friedrich Schlegel pasó aquí revista a la literatura entera, y ciertamente con elevadas miras: toda la elevación que puede dar el campanario de una iglesia católica" [100]. Pero esto es pura exageración. Admitamos, sí, que dicho libro nos desilusiona muchas veces, en cuanto a crítica literaria. Lo que busca más bien es trazar un cuadro general de la historia intelectual, religiosa, filosófica y literaria de la Humanidad y se queda algo corto en sus descomunales pretensiones. Allí se incluye una historia de la

filosofía que predice el triunfo final del catolicismo sobre la Ilustración y demás fuerzas seculares. Crítica e historia literaria se hacinan, pues, con devotas exhortaciones, con especulaciones religiosas y filosóficas y con divagaciones sobre la historia del lenguaje que hoy están irremediablemente anticuadas. Ahora bien, pese a todos estos materiales impertinentes, el libro encierra mucha crítica e historia literaria propiamente dicha, la mayor parte de la cual suele estar basada en las primeras búsquedas y reflexiones de Schlegel; es decir, representa su opinión más sentada y sistemática acerca de muchos autores y problemas.

Ya hemos tratado bastante de las primeras opiniones de Schlegel sobre la poesía griega: ciclos de formación y decadencia; sucesión de los géneros; teorías de la épica y de la tragedia, modeladas sobre Homero y Sófocles, respectivamente. Pese a todo lo que glorifica la belleza clásica, su primera concepción de Grecia muestra ciertos rasgos originales que más tarde él mismo redondearía. Schlegel fué de los primeros en sentir ese oscuro trasfondo o subsuelo de la vida griega, ese elemento "dionisíaco" que Nietzsche exaltaría setenta años después. Insiste en que "debemos considerar con profundo respeto los misterios y orgías helénicos, y no como lacras extrañas o casuales aberraciones, sino como parte muy esencial de la cultura antigua, como escalón necesario en el paulatino desenvolvimiento del espíritu griego" [101]. Esta atención a los elementos órficos de los misterios y de la poesía griega se combina en Schlegel con la exaltación de Aristófanes, cosa que por entonces significaba una relativa novedad. Entre sus primeros escritos figura el titulado *Valor estético de la comedia griega* [102], donde se pondera el carácter jubiloso de sublime libertad y de ilimitada autonomía que llenan la comedia antigua; en cambio, ni una palabra sobre la intención social y el realismo minucioso que tanto la distinguen. En Aristófanes encuentra Schlegel prefigurada la ironía de los románticos. Y hasta en Sófocles le parece advertir en estrecha fusión "la embriaguez divina de Dionisos, el profundo don inventivo de Atenea, la perfecta serenidad de Apolo" [103]. Pero a medida que Schlegel se va dejando ganar por el espíritu cristiano y romántico, su mirada se hace más sensible a lo que de no clásico hay en los griegos, y los ve, dentro del contexto del antiguo Oriente, mucho menos singulares que antes. Ahora nota en Esquilo "la violenta lucha entre el

caos originario y la idea de una ley y un orden armonioso" [104]; ahora condena el materialismo y naturalismo helénicos, que encuentra por todas partes. En este punto coincide Schlegel con la orientación de los estudios clásicos en la Alemania contemporánea, que reaccionaban contra la desmedida glorificación de lo griego; los ataques vienen, por una parte, del nuevo medievalismo triunfante —y Friedrich los comparte, pero con moderación—; por otra, del lado cristiano, que desde su punto de vista halla serias limitaciones en la civilización helénica. Schlegel comparte también el interés que sentía su época por los mitos griegos y la interpretación simbólica que les diera Creuzer. Busca, en fin, algunas prefiguraciones del espíritu cristiano en Grecia y cree encontrarlas en Sófocles, que tiene "admirables vislumbres de lo divino" [105], y hace acabar sus tragedias en una atmósfera de armonía, que sugiere como una transfiguración.

La Edad Media atrajo extraordinariamente a Friedrich, como consecuencia de sus gustos románticos. El ejemplo de su hermano debió de ser decisivo en este punto. Friedrich hizo investigaciones, durante su estancia en París, sobre algunos manuscritos de poesía provenzal, como tarea preliminar para una edición que proyectaba y que nunca llegó a realizar; también examinó atentamente hasta las obras menores de Boccaccio. A este autor dedicó un trabajo (1801) [106], meritorio por lo inexplorado del campo y no sin interés crítico, pues contiene una estética de la *novella,* género que —a su juicio— expone una visión y actitud subjetiva con técnica indirecta y simbólica [107]. Se cuenta Schlegel entre los primeros admiradores de Dante (aquí sigue a su hermano), a quien tiene como ejemplo del carácter artificioso de la poesía moderna temprana [108]: la estructura de la *Divina Comedia,* concebida con arreglo a conceptos escolásticos, contrasta, por tanto, fuertemente con la de la epopeya homérica, de tan natural desarrollo. Con ello Schlegel contradice, aunque sin saberlo, a Vico, que había exaltado a Dante como el Homero italiano, prototipo de toda una edad heroica. Poesía y cristianismo no siempre se armonizan en Dante —admite Schlegel, en su *Historia*—, y a veces la *Comedia* no pasa de ser un poema didáctico-teológico [109].

El renacer de los estudios lingüísticos sobre el "alemán" antiguo y nórdico, en que tan principal parte tuvieron su hermano y su amigo Tieck, fué causa de que la atención de Friedrich se dirigiera hacia el

Norte y su literatura medieval. Destinó concienzudos estudios a la poesía de Ossian (no sin graves dudas sobre la autenticidad de la misma y su posible fecha) y al *Edda;* otros, más ligeros, al *Nibelungenlied* y a Wolfram von Eschenbach [110]. En la *Historia* intentó caracterizar el *Minnesang* alemán y diferenciarlo de la lírica provenzal [111].

Luego fué Schlegel acentuando más y más la gran importancia que para la poesía moderna tiene la historia nacional, con sus leyendas y memorias, que para los países del Norte son casi siempre de origen medieval. Como no podía sufrir que se calificase al Medioevo de "edad oscura" [112], trazó un cuadro favorable de la civilización de aquel tiempo, con especial atención a su conservación de la cultura antigua, su Renacimiento temprano en tiempos de Carlomagno, los beneficios de la Caballería, el amor cortés, las bellezas de la arquitectura gótica, etcétera. No se crea, sin embargo, en un medievalismo desatinado ni exclusivista, como el de tantos autores contemporáneos. La impresión que nos deja Schlegel es que no conocía a fondo la literatura medieval y que tampoco estimó mucho su valor artístico. Choca que considere a Chaucer inferior a Hans Sachs [113]. De la antigua literatura francesa Schlegel no sabía gran cosa, aunque alentó a su esposa a traducir uno de los *Merlines* caballerescos y él mismo se entretuvo revisando el texto.

El Renacimiento (que entonces aún no se llamaba así) da ocasión a Schlegel para una crítica más sazonada y plena. Esa es, a su entender, la edad romántica por excelencia. Shakespeare, Cervantes, Camoens, le inspiran una admiración sin límites. Pero el Renacimiento francés apenas existe para él (salvo alguna fugaz observación sobre Montaigne y Rabelais), y el italiano le merece una pobrísima calificación. Tasso, según eso, es un poeta sentimental y subjetivo, fracasado en la epopeya. Ariosto no se puede comparar a Camoens. Maquiavelo, pese a todo el respeto que merece, es un personaje curioso y anómalo, nada cristiano. Lo pasmoso son las desaforadas alabanzas que Schlegel prodiga al *Pastor Fido* de Guarini, "empapado del espíritu de la Antigüedad, grande y noble hasta en la forma, como el teatro griego" [114].

Desde muy pronto Schlegel se dejó subyugar por Shakespeare, y, sobre todo, por *Hamlet,* en el que veía en principio una tragedia filosófica (cosa contradictoria para sus teorías), una tragedia de la desesperanza y

del abismo que media entre pensamiento y acción [115]. Esta interpretación del célebre personaje procede sin duda de Goethe y está en la misma línea que le convertiría en el príncipe filósofo de Coleridge. Junto con su hermano, Friedrich fué de los primeros críticos que señalaron a Shakespeare como "uno de los artistas más reflexivos" [116] (1797) y conscientes de su arte que hayan existido, pero sus estudios concretos sobre él se separan entre propósito y concepción. Schlegel, como buen alemán de su tiempo, se interesa por los mitos nacionales presentes en las historias de Shakespeare y llega a la descabellada opinión de que *Henry V* es "la culminación de las fuerzas de Shakespeare" [117]. Incluso comparte la acrítica predilección de su hermano y de Tieck por las piezas apócrifas del gran dramaturgo. *Locrine,* sobre todo, le parece importantísima para el buen entendimiento de Shakespeare, ya que ofrece el mayor contraste imaginable con los sonetos y poemas de éste, los cuales, para Schlegel, son prueba de la dulzura del alma shakespiriana y de su "incomparable alejamiento de la escena" [118]. Sorprende que Schlegel, tan interesado por el lado fantástico e idílico de Shakespeare —el Shakespeare italiano, podríamos decir—, llegue a la conclusión de que éste tiene "más de poeta nórdico antiguo que de cristiano" [119] y de que su poesía es "nórdica por lo general y genuinamente alemana" [120]. Aquí "alemán" significa, naturalmente, "germánico", como era costumbre entonces, pero también dice Schlegel que los críticos alemanes son los únicos que han comprendido a Shakespeare, que les pertenece a ellos muy particularmente. Es que Schlegel estaba inmerso en la gran corriente nacionalista que bañó a Alemania en los años napoleónicos, como estaba seducido por el fuerte contraste entre Norte y Sur, a lo que se añadía, al tratarse de un dramaturgo inglés, la antipatía feroz que provocaba la Inglaterra del siglo XVIII, utilitaria, mercantil y materialista, frente a la cual Shakespeare parecía un increíble superviviente de las regiones del Norte y de edades casi prehistóricas.

La literatura española es la que más admira e impresiona a Schlegel en los últimos años. Y de sus escritores, Cervantes, a quien tenía por auténtico romántico y poeta, a pesar de haber escrito la sátira de los libros de caballerías [121]. El *Quijote* es modelo de novela fantástica, poética, llena de humor. Las *Novelas ejemplares,* la *Galatea,* la *Numancia,* el mismo *Persiles* son otros tantos libros admirables. Y no

hay romances más bellos que los de la Edad Media española. En cuanto a Calderón fué ganando el alma de Schlegel hasta superar a todos los demás dramaturgos: "eminentemente cristiano y, por tanto, el más romántico de todos los poetas dramáticos" *. Por Camoens también sintió Schlegel gran cariño. *Os Lusíadas* le parece el más grande poema heroico de todos los tiempos, próximo a los homéricos y muy superior al de Ariosto por el colorido y la intensidad de la fantasía [122]. El artículo dedicado a contar líricamente el argumento de la epopeya de Camoens [123], muestra un relativo desdén por Virgilio y Tasso.

La literatura francesa, especialmente la tragedia, desató las iras de los románticos alemanes y fué blanco principal de August Wilhelm. También Friedrich comenzó su carrera dirigiéndole fuertes invectivas: la tragedia francesa se le antoja "vacuo formalismo sin fuerza, ni atractivo, ni consistencia, y aun por la forma bárbaro y absurdo mecanismo, sin íntimo principio vital ni organización natural" [124]. Francia es nación "ayuna de poesía", y sus pretendidos autores clásicos, lo mismo que los ingleses, indignos de mención en la historia [125]. Y, sin embargo, todo este furor crítico fué remitiendo, apaciguándose con el correr de los años, la estancia de Schlegel en Francia y su conversión religiosa. Así se observa en la *Historia de la literatura antigua y moderna* (y eso que no rebosa simpatía por el neoclasicismo), donde el *Cid* de Corneille y la *Athalie* de Racine encuentran cordial acogida [126]. Ya extrañan más los elogios a la *Alzire* de Voltaire [127], porque al filósofo francés se le hace jugar en la *Historia* el desagradable papel de "malo". Respecto a Molière, Friedrich no adopta la actitud negativa de August Wilhelm. La generosidad con Bossuet ya se comprende a qué razones obedece; en cambio, Pascal no pasa de ser un sofista (¡como que arremetía contra los jesuítas, tan amigos de Friedrich!) [128]. Por

---

* *Sämtliche Werke*, II, 87: "Unter allen andern dramatischen Dichtern vorzugsweise der christliche und eben darum auch der am meisten romantische". Hasta dónde podía llegar la idolatría por Calderón lo muestra una carta de Friedrich a su hermano años antes de su conversión (24 de mayo de 1805): "Was ist schöner als die *Puente de Mantible?* Die ist mehr wert als die ganze Französische und Englische Litteratur" (*Krisenjahre der Frühromantik*, I, 198). Es decir: "¿Qué puede haber más bello que *La puente de Mantible* [de Calderón]? Vale más ella sola que toda la literatura francesa e inglesa juntas"

último, Rousseau resulta ser el francés más grande del siglo XVIII, aunque su fuerza sea más bien negativa, por estar falto de todo credo constructivo [129].

Menos le interesaba a Schlegel la literatura inglesa (si descontamos a Shakespeare), tal vez debido a razones lingüísticas. Para Milton hay alabanzas, pero muy recortadas. Desdichada fué la influencia que ejerció su léxico latinizante [130]; el peor obstáculo para el éxito del *Paradise Lost* está en lo cristiano del tema. Richardson y Sterne se quedan en una zona templada. Pero lo general es la hostilidad con que Schlegel persigue a los autores del XVIII, como representantes del espíritu moderno (o sea del espíritu secular y mercantil). En Gibbon suelen concentrarse las burlas con el mayor ahinco. ¿Qué decir de sus *Memoirs* sino que es "un libro inmensamente chusco"? Poco le importaban al autor los romanos, a no ser por la fastuosidad material, y lo mismo podría haber escrito sobre los turcos que sobre ellos *. A los críticos ingleses del XVIII los fustiga Schlegel sin piedad: "pues lo que es de sentido de la poesía no se encuentra ni el más ligero asomo en Harris, ni en Home [Lord Kames], ni en Johnson" [131].

Schlegel dedica poco lugar, relativamente, a la crítica de los autores extranjeros del tiempo. La *Historia* trata con cariño y comprensión el neocatolicismo francés: De Bonald, Lammenais, Maistre. Tenemos también una reseña (1820) que valora muchísimo a Lamartine [132], en especial por el vol. I de las *Méditations,* y allí se establece una oposición entre Lamartine, poeta de la fe, y el inglés Byron, poeta de la desesperación. Pero a pesar de ello y de su poesía de negación —como era costumbre calificarla por entonces—, Byron recibe aquí más honores de los justos. Por ejemplo, su Lucifer (personaje de *Caín)* se dice ser creación superior al Mefistófeles de Goethe [133]. De los autores ingleses recientes, Schlegel no elogia más que a Burke, por razones políticas. A Walter Scott le mide con fuerte sentido crítico y de su poesía dice que es "un mosaico de retazos y fragmentos de leyendas románticas" [134].

---

* Minor, II, 375: "ein unendlich drolliges Buch". Cf. II, 237. Las críticas de Schlegel son injustas. Gibbon tuvo siempre presente el Imperio británico y sus ideales al escribir *The Decline and Fall of the Roman Empire.* Véase Lewis P. Curtis, *Gibbon's Paradise,* en *The Age of Johnson,* New Haven, 1949, págs. 73-90.

Hay un rasgo de la *Historia* que debemos señalar con particular elogio: es cierta atención que allí se observa a las naciones menores del Norte y Este de Europa. Toda nación —dice ahora Schlegel, con espíritu más tolerante— tiene derecho a una lengua y una literatura peculiarmente suyas. Hace, además, algunas referencias a la literatura rusa y a la checa medieval; muestra cierto conocimiento del resurgir de la húngara y hasta menciona a uno de sus autores, Kisfaludy [135].

Claro que la principal labor crítica de Schlegel estuvo dedicada a la literatura de su país, la alemana. Teniendo en cuenta su modo de pensar, hemos de admirar la generosidad con que trata a Lutero y que ni siquiera en la *Historia* sufrió mengua. Chocan las frases de elogio a Opitz, dada la época y el marco de la acción, como también la desmedida admiración por Jakob Böhme, que no era cosa sólo de Friedrich, sino de sus amigos [136]. Más se detiene Schlegel en su crítica al hablar de Lessing, su autor predilecto entre los de la vieja Alemania. Sorprende un tanto esta simpatía, pues Lessing pasa por ser uno de los máximos representantes de la Ilustración y resulta difícil desligarle de la tradición protestante y racionalista. Cuando el catolicismo le ganó, Schlegel dejó enfriar muchísimo su afecto por Lessing. Pero por los años de febril romanticismo le dedicó un artículo de lo más entusiasta y publicó una antología de las obras de Lessing, en 3 vols., a la que añadió unas introducciones de su minerva, una de ellas dedicada al "Carácter de los protestantes". La afectuosa actitud de Schlegel se debe, en parte, al deseo de atraerse al bando de sus amigos y suyo propio al gran paladín de la Ilustración; quiere demostrar que Lessing está lejos de ser el racionalista que todos pensaban, y que su obra, especialmente la *Educación del género humano,* apunta hacia una nueva religión. Schlegel reconoce con todo candor la grandeza de Lessing como poeta y dramaturgo. Pero lo que más le interesa es la personalidad de este autor, su "grande y libre estilo de vida", su espíritu siempre abierto, el vigor y la fuerza de sus nada populares opiniones; todo esto le importa mucho más que el estilo de su prosa o "la mezcla de literatura, polémica, ingenio y filosofía" que en él se advierte [137]. La forma fragmentaria que da Lessing a sus escritos, su "espíritu combinatorio", es, para Schlegel, modelo y justificación de sus propios fragmentos, a muchos de los cuales llamaba "limaduras de hierro" en el artículo que le dedicó. Dicha antología

está formada de recortes, en buena parte. Los textos —bien eruditos, bien teológicos— van destilándose gota a gota a fin de aislar aquellos pasajes en que Schlegel veía algo importante para la época y poner de relieve el alma de Lessing más que sus opiniones concretas. Confesemos que la posteridad ha dado razón, por lo general, a Schlegel: la importancia poética de Lessing ha decaído mucho, mientras que su importancia intelectual no ha hecho más que crecer, que era precisamente lo que Schlegel deseaba.

Las relaciones de Schlegel con Goethe y Schiller fueron tan variables, se encresparon tanto con motivo de piques personales, banderías literarias y aun oscuros manejos femeninos, que exponerlas puntualmente no encajaría en una historia de la crítica [138]. Con todo, como Schlegel dijo cosas importantes sobre esos dos autores, habremos de recogerlas aquí. Al principio nuestro crítico admiraba a Schiller hasta el punto de dejarse influir hondamente por él en sus ideas estéticas. En el *Über das Studium der griechischen Poesie* se prodigan los mayores elogios a la lírica de Schiller —comparable a la de Píndaro—, a la fuerza del sentimiento, la elevación de pensamientos, la brillantez de la fantasía, la dignidad idiomática, el vigor rítmico, "*el pecho y la voz*" [139]. Y todo ello con palabras tan hiperbólicas que algunos las han creído fruto de la doblez o la ironía. Pronto cambiaron las cosas: en la reseña del *Musenalmanach* de Schiller, Schlegel apunta socarronamente que un poema de éste, *Die Würde der Frauen,* sería mejor leerlo al revés, desde la última estrofa hasta la primera [140]. Es que el feminista Schlegel no podía sufrir las ideas burguesas de Schiller respecto a la mujer. En otra composición, *Die Ideale,* Schlegel cree advertir "las convulsiones de la desesperación", "una como sublime desmesura", y sentencia que "la imaginación, cuando se arruina su salud, es incurable" [141]. No puede extrañar que los *Xenien* (epigramas) de Schiller no fuesen muy del gusto de Schlegel, contra quien iban dirigidos algunos. Donde equivocó la táctica fué al declarar que *Die Horen,* la revista schilleriana, no publicaba más que traducciones [142]. Entonces Schiller rompió la amistad con August Wilhelm, que había contribuído al periódico con la mayoría de esas traducciones y que estaba tan contento con que se las pagaran. Tras la ruptura, los hermanos Schlegel adoptaron en público una actitud de discreto silencio respecto a Schiller, entre otras razones por miedo a estropear las bue-

nas relaciones que tenían con Goethe. Pero en la intimidad no dejó Friedrich de verter los peores juicios contra todo lo que publicaba Schiller; hasta en sus anotaciones particulares se ve que le tachaba de "retórico sentimental", "filósofo con ribetes de poeta, pero no poeta filosófico" [143]. Incluso los tratados de estética de su ex amigo le merecen la más agria repulsa. Los años pasaron, Schiller murió y volvió a imponerse la serenidad. En la *Historia* confiesa Schlegel que Schiller es "el verdadero fundador de nuestro teatro" y "un dramaturgo de cuerpo entero", que su "retórica apasionada" [144] era esencial para crear ese teatro. Hasta la misma formación filosófica con que Schiller se preparó para la poesía le parece de perlas a nuestro crítico, que ahora pone a su tocayo como ejemplo de que la lírica filosófica es una realidad. Por lo visto, Schlegel se creía de la misma generación que Schiller, pues asegura que éste pasó de lo moderno a lo romántico y que forma grupo con Jean Paul, Tieck, Novalis y el propio crítico [145].

Muy otra fué la actitud de Friedrich frente a Goethe y de ella tenemos pública expresión en los detenidos comentarios que le inspiraron las obras de éste. Hoy nos cuesta trabajo comprender que el genial escritor hubiese caído en un relativo olvido por los años del ochenta y tantos, después del gran éxito de *Werther,* como también que fueran los Schlegel los que más hicieron por restaurar su fama sobre nuevos cimientos. Si la iniciativa correspondió aquí a August Wilhelm, no es menos cierto que su hermano desempeñó asimismo un importante papel en este asunto. En efecto, en uno de sus trabajos (1796), que luego pasaría al libro *Über das Studium der griechischen Poesie,* Friedrich proclama a Goethe "aurora de la auténtica poesía y de la belleza pura". El gran escritor, se nos dice, ha abierto un nuevo período de la cultura estética y sus obras son "prueba irrefutable de que lo objetivo es posible y de que la esperanza puesta en la belleza no es una vana ilusión de la mente" [146]. Schlegel no duda en afirmar que el *Fausto,* una vez concluído, dejaría muy atrás a *Hamlet* [147]. (Pronto cambiarían las tornas y el resultado se volvería favorable a *Hamlet* en una proporción, digamos, de 100 a 7 [148].) Sería difícil acumular más elogios sobre una obra que los que Schlegel dirigió al idilio goethiano *Alexis und Dora* [149], como lo sería encontrar en nuestro crítico juicios mejores ni más positivos que los contenidos en la reseña del *Wilhelm Meister* (1798) o en el *Ensayo sobre los diversos*

estilos de las primeras y las últimas obras de Goethe, incluído en el *Gespräch* (1800). Dicha reseña goza de justa fama por su acierto en definir la actitud del novelista, la atmósfera del cuadro, el carácter peculiar de cada parte y el de los principales personajes de la obra. Schlegel atina también al observar una como ruptura o laguna dentro de la novela (la causa, que él no podía saber, estaba en la nueva versión y ajuste que dió Goethe a la *Theatralische Sendung* de Wilhelm Meister), aunque prefiera las últimas partes, con sus filosofías y misterios, a las primeras, más realistas, que hoy nos parecen mucho más vivas. Y el intento de sintetizar toda la evolución artística de Goethe también está extraordinariamente conseguido en aquella distinción, un tanto esquemática si se quiere, de las tres etapas fundamentales: la de *Goetz von Berlichingen,* la de *Tasso* y la de *Hermann und Dorothea.* Schlegel tenía una sensibilidad especial para el estilo, como lo demuestra cuán claramente fija en el cuadro varias obras cuya fecha de composición ignoraba, y cuán bien ordena las obras goethianas según su importancia.

Pero, frente a estas manifestaciones públicas, los papeles íntimos de Schlegel dejan ver ciertos recelos respecto a Goethe y un lento pero decidido apartarse de la entrega total. Muy pronto registró en sus anotaciones: "Goethe está falto de la palabra de Dios... Por eso es imperfecto *Meister:* porque no es lo bastante místico" [150]. Los libros de Goethe son "más semejantes a obras de arte mecánica que los antiguos y que Shakespeare y los románticos... En las obras de Goethe no hay unidad ni totalidad; sólo rudimentos de ello aquí y allá" [151]. Pero nada de esto apareció a la luz pública. Además, hasta 1802 no llevó Goethe a la escena, desviándose mucho de su camino, la comedia de Friedrich, *Alarcos.*

Los primeros reparos públicos que Schlegel hizo constar los suscitó el concepto neoclásico del arte que Goethe defendía en los *Propyläen,* pero aun entonces el crítico se mostró formalmente favorable y respetuoso. La crítica más detenida se encuentra en la reseña de Schlegel a los cuatro volúmenes de las obras de Goethe (1808). Para las baladas y otras poesías líricas goethianas abundan los encomios, sobre todo en lo que a la expresión se refiere, y no faltan agudas observaciones sobre distintos poemas. Casi todo lo que Goethe compuso con arreglo a los moldes de la métrica clásica forma un grupo aparte y muy

admirado, como diseño de un gran ciclo didáctico. Otra vez vuelve a analizarse el *Meister,* pero con una diferencia. Ahora Schlegel lo defiende contra su amigo Novalis, que lo tachaba de novela dirigida contra la poesía. Y es curioso que hasta llegue a retractarse de sus ideas románticas sobre la novela. Esta ya no constituye "ningún género propiamente dicho...; toda novela..., si es realmente poética, tiene individualidad propia por sí sola" [152]. Con todo, no faltan las reservas y las quejas de que Goethe dilapide sus fuerzas en esbozos, pergeños, fragmentos y experimentos de menor cuantía [153]. En la *Historia de la literatura* Schlegel resulta más superficial y precipitado. Clasifica al *Meister* por debajo de *Fausto, Ifigenia, Tasso* y *Egmont,* obras que, junto con las mejores poesías líricas, serán los principales depositarios de la fama de Goethe, el Shakespeare de la edad moderna. Aunque a fin de cuentas, sugiere, sería mejor llamarle el Voltaire alemán [154]. Comparación algo malévola para nosotros, si pensamos en los tiempos que corrían y en la reputación de Voltaire entre el público al que Schlegel se dirigía. Los cuadernos de notas evidencian que esta clasificación rondaba la mente de Schlegel mucho tiempo atrás; tan resentido le dejaba el pagano Goethe y su supuesto anticristianismo que incluso llegó a tacharle de "bajeza" en alguna carta íntima [155].

Piénsese lo que se quiera de las sinuosidades del alma de Friedrich y del personalismo de muchos de sus juicios, fuerza es reconocer que caló en aspectos importantes de Goethe y aun de Schiller. Si nos fijamos en sus concienzudos análisis del *Wilhelm Meister* y de diversos poemas goethianos, es para maravillarse —por no decir otra cosa— de que Saintsbury le reprochara que "se acobarda al enfrentarse con un libro, y más aún con un pasaje o una frase concreta" (III, 402). Esta opinión quizá se la haya suscitado la lectura de la *Historia,* obra que por sus especiales características tendía a las grandes generalizaciones, a la extensión del cuadro y del enfoque. Pero allí están en su lugar tales síntesis, de las que, además, Friedrich Schlegel fué uno de los primeros inventores *. No es menos de notar la breve historia de la

* Creo que no existe, entre los libros anteriores, ninguno comparable al de Friedrich en este punto, pues o son grandes compilaciones bio-bibliográficas (como los de Andrés, Eichhorn, Bouterwek), o someros esquemas generales, como el *Discorso sopra le vicende di ogni letteratura* de Carlo Denina (Turín, 1760, y Glasgow, 1763), o los extractos que podrían sacarse de los dispersos escritos de Herder.

literatura alemana moderna que se incluye en dicho libro, aunque sólo sea por el hecho —que recientemente se ha ensalzado como gran novedad— de distribuir a los autores por generaciones: primera, la que alcanza la madurez por los decenios de 1750-1760 (Klopstock, Lessing, Wieland, etc.); segunda, la que entró en la literatura por los años del 70 (Goethe, Herder, etc.); y tercera, la que aparece a fines del 80 y principios del 90 (entre otros, él mismo).

No vamos a decir que Schlegel fué un crítico sistemático de sus amigos o de otros contemporáneos. Sin embargo, nos ha dejado excelentes caracterizaciones de sabor impresionista. Así la de Jean Paul, hombre de "sabrosa falta de gusto" y de "subyugante torpeza", o la de Tieck [156], a quien, aun siendo amigo, no dejó de hacer ciertas observaciones críticas, o las de tantos otros autores del tiempo. En cambio, la gran estima que profesaba a Zacharias Werner [157], para nosotros tan zafio como vacuo, debe de ser una de esas deformaciones que produce el cariño hacia un compañero de conversión.

En la crítica de Schlegel hay un aspecto que merece destacarse: la forma. Sus primeros trabajos se ajustan al estilo abstracto que era el corriente en la exposición. Los últimos *(Historia,* etc.) vuelven a esa forma, de rotundos períodos. Pero en la etapa intermedia Schlegel se vale de técnicas nuevas, al menos en la crítica alemana. Una de ellas es la "Charakteristik" (caracterización). Se trata de un ensayo dedicado a un solo libro o autor, en el que se mezclan, a un léxico abstracto de definiciones y enfoques, otros pasajes de sabor impresionista e incluso lírico. Sabemos que la crítica impresionista fué, a lo largo del siglo XIX, cosa de muy dudoso acierto en manos de Pater y de Oscar Wilde, con sus famosos "remiendos de púrpura", pero en los tiempos de Schlegel aquellas evocaciones tuvieron que sorprender gratamente a los lectores, como invención nueva y feliz frente al formalismo rígido de los tratados de estética o a las secas y enjutas informaciones de las ordinarias reseñas de libros.

Además de la "Charakteristik", Schlegel descubrió también lo que él llamaba "fragmento", es decir, el aforismo crítico. No se trataba de un descubrimiento absoluto (sus maestros son Lichtenberg y Chamfort), pero él lo empleó de un modo muy personal y reflexivo con objeto de expresar una simple opinión no demostrada, o singulares analogías metafóricas, oráculos enigmáticos y paradojas de lo más ocu-

rrente. Esta técnica puede llevar, en el mejor de los casos, a abrir de una sola ojeada un amplio panorama, y en el peor, a pretenciosas y aun insustanciales ingeniosidades. Pero no seamos tan obtusos como para no ver que Schlegel estaba comprometido en una causa, que quería y necesitaba llamar la atención a toda costa, aunque fuera a golpes de paradojas y resquemores, y, en fin, que le atraía demasiado todo lo grande, misterioso e irracional para dejarlo a un lado. La obra maestra de Schlegel, en la que se apura y concentra todo su talento crítico, es el *Gespräch über die Poesie,* diálogo platónico de forma libérrima, con discursos y escritos intercalados que los interlocutores leen en alta voz. Ahí tenemos el cauce ideal para Schlegel: ni demasiado formal, ni demasiado aformal; ni tan corto que resulte equívoco, ni tan largo que degenere en oscuro y nebuloso, como le ocurría en los peores momentos. Pero, aun con todas las reservas, nos basta pensar en lo que dijo Schlegel sobre la crítica, la ironía, lo romántico y la novela para que le proclamemos como uno de los críticos más grandes de la Historia.

Capítulo II

AUGUST WILHELM SCHLEGEL

Cabría entender en buena parte la obra de August Wilhelm como aprovechamiento y aplicación de las ideas de su hermano menor. No sería difícil recoger una larga serie de pasajes suyos que, enfrentados a otros de Friedrich, demostrarían cómo August Wilhelm repite y amplifica opiniones de su hermano sobre la esencia de la poesía y de la crítica, las características de los principales géneros literarios, la función del mito, etc. Y casi siempre la prioridad parece corresponder a Friedrich. Nada más tentador, pues, que descargar de méritos a August Wilhelm para presentarle como un simple intermediario, un agente de difusión de las ideas de su hermano.

Algo hay de verdad en esta creencia, pero aun entonces sería de justicia destacar como se merece la enorme importancia histórica que tuvo August Wilhelm como tal agente difusor. Muchos ingleses vieron en él a "nuestro crítico nacional", "el nuevo Estagirita", la única voz clara venida de Alemania. Y como August no siguió a Friedrich en el cambio de fe y además se mantuvo limpio de los excesos del misticismo poético (pese a su abierta hostilidad a los ideales de la Ilustración), ejerció una influencia mucho más vigorosa y duradera que Friedrich, fuera y dentro de Alemania.

Pero no caigamos en la tentación, no veamos en August Wilhelm un mero remedo de su hermano ni una especie de mellizo literario, de rasgos indiferenciados. Porque August Wilhelm tiene su fisonomía propia y característica, como tiene una formación personalísima y an-

helos y matices distintivos que hacen de él un crítico por derecho propio. No sólo escribe de asuntos que su hermano nunca tocó y viceversa, no sólo ofrece diferencias psicológicas con él, sino diferencias doctrinales que aquí nos toca descubrir y especificar. En cuanto a psicología y temperamento, la oposición entre los dos hermanos es tan obvia como violenta: August Wilhelm se distingue desde un principio por la juiciosa objetividad, la comprensión de un culto hombre de mundo, el tolerante espíritu histórico, cualidades de que en su mayor parte carecía Friedrich, más voluble, polémico y mordaz. A veces también se dejó llevar por controversias, sátiras y bromas, pero como a disgusto y embarcado en un juego esencialmente extraño a su carácter. Además, el tono refrenado, el escrupuloso sopesar de pruebas, las salvedades y distingos de sus escritos lucen en ciertos momentos, comparados con los de Friedrich, como la verdad frente a la simple paradoja, o la hipótesis cautelosa frente a la alegre afirmación.

Al igual que su hermano, August adquirió una formación clásica: en Gotinga fué discípulo del célebre Heyne y compuso una erudita disertación latina sobre la geografía homérica. Pero, a diferencia de Friedrich, cayó al principio bajo el influjo de Bürger, poeta que admiraba y cuyas composiciones estudió ya en las primeras y esmeradas reseñas que llegó a publicar. Muy pronto consagró su talento a las traducciones poéticas y mostró gran interés por la métrica y la técnica del verso. Siempre hubo en él una vena muy pronunciada de técnico, de versificador, de virtuoso del metro y la dicción a cuya mirada sagaz no se escapa el menor detalle. El mismo Goethe le pedía que examinase sus hexámetros y se sometía humildemente a las correcciones. August Wilhelm abogó, a lo largo de toda su vida, por el cultivo de los metros clásicos en la versificación alemana; con la misma facilidad doctrinal expuso teorías sobre el soneto, la octava real, el terceto y aun la sextina y la canción. Este tipo de crítica abarca toda una extensa gama, desde la aplicación de rígidas fórmulas hasta la explotación, extraordinariamente sutil, de su experiencia de traductor. Si a veces cae en caprichosas fantasías sobre las analogías geométricas entre la estructura del soneto y el encadenamiento de cuadrados y triángulos [1], otras veces aquilata con sensibilidad y tino muchas particularidades del traducir. August siente por la palabra, la interpretación y el análisis minucioso, un amor de auténtico filólogo. Una

de sus primeras reseñas se ocupa de *Die Künstler,* el poema de Schiller [2], y con todo pormenor establece la firmeza y coherencia de sus metáforas y de sus frases. Es una vena siempre viva en la obra de Schlegel: desde las reseñas del Homero de Voss [3] y de las traducciones herderianas de Jakob Balde [4], el poeta germano-latino, hasta las dedicadas al *Hermann und Dorothea* de Goethe [5] o a las versiones alemanas de Propercio, Esquilo y Ariosto. El mismo método —comparación aquilatada, investigación minuciosa de los motivos— se emplea también en la célebre *Comparaison des deux Phèdres* [6], donde se quiere demostrar que el *Hipólito* de Eurípides es superior en todos los aspectos (menos en la dicción) a la *Phèdre* de Racine. Y en las conferencias de Berlín y Viena Schlegel comparó con todo pormenor el tratamiento que al tema de Electra habían dado Esquilo, Sófocles y Eurípides para hacer ver la inmensa inferioridad de Eurípides respecto a su dos predecesores. Alguna vez el interés por la perfección técnica y métrica cegó los ojos de Schlegel. Así en el caso de un poema de W. V. Neubeck [7] sobre las aguas termales *(Gesundbrunnen),* hoy completamente olvidado pero que a él le sedujo por la corrección en el manejo del hexámetro alemán y por la encantadora invención de pormenores. Un hombre como August, capaz de traducir los "troqueos" españoles con todas sus asonancias, de imitar tan ajustadamente los esquemas de las canciones italianas, y que en sus propias poesías probó fortuna en toda clase de metros, tenía que ser también en la crítica un artífice, un orfebre. Y esto rarísima vez se encontrará en la obra de Friedrich.

Pero muy pronto la preocupación del joven crítico por todos esos primores de dicción y métrica quedó transformada por el gran entusiasmo que le inspiró la figura de Herder, la idea de una literatura universal y el cosmopolitismo literario, cosas todas que en adelante constituirán motivo y guía cardinal de su vida. Ya al dar unas muestras de sus traducciones de Dante (1791), el ideal de Schlegel es "penetrar en la estructura de un ser extraño para conocerlo tal cual es y entender cómo llegó a serlo" [8]. Y en las palabras con que se inician las *Lecciones de literatura y arte dramático* vemos expresada la necesidad de "la universalidad de espíritu", es decir, de esa "flexibilidad que nos permita, desechando predilecciones personales y hábitos ciegos, transferirnos a las peculiaridades de otras épocas y naciones para

sentirlas, por decirlo así, desde su mismo centro" [9]. Por eso Schlegel puede decir, con plena conciencia, que la crítica francesa de su tiempo es muy deficiente en "el necesario conocimiento de la historia universal de la poesía" [10] y predicar a sus compatriotas la educación universal como único modo de retornar a la naturaleza [11], cosa que tan cierta sentía él para sí mismo. Más tarde (1825), en un trabajo algo ligero, destinado al público inglés, puso por las nubes a los alemanes, "los cosmopolitas de la cultura europea" [12], y a su reciente y más característico descubrimiento: la crítica histórica. Y si no a los alemanes en general, podía muy bien haberse señalado a sí mismo y a su hermano como realizadores de este ideal.

En efecto, Schlegel siente ante la literatura mundial, tan varia y tan rica, la misma avidez del investigador. Esa viva curiosidad por lo desconocido e inexplorado le incitó al estudio de las literaturas antiguas (francesa, italiana, española) y le convirtió en precursor de las investigaciones sobre el alto alemán medio y los *Nibelungos,* como también en iniciador de los estudios sánscritos en Alemania. En la disertación tardía, escrita en francés, que consagró a la lengua y literatura provenzal [13] y al origen de los libros de caballerías [14], despliega un saber increíble para su tiempo; de igual modo el estudio de los *Nibelungos,* con colación de manuscritos y laboriosas reflexiones sobre los hechos históricos a que alude esta obra, merece un puesto honroso en la erudición histórica del alemán antiguo [15]. Sin embargo, reconozcamos que ninguno de los grandes proyectos eruditos de Schlegel (salvo las tardías ediciones y traducciones sánscritas), si los miramos con rigor, llegaron a dar plenos frutos. En todos los casos hubo émulos o discípulos suyos que le sacaron ventaja: en Francia, Raynouard y Fauriel; en Bonn, un joven amigo y colega, Diez (sobre el tema provenzal), o bien Von der Hagen y Lachmann (sobre los *Nibelungos).* Su autoridad crítica y su ejemplo tuvieron más fuerza que sus contribuciones técnicas propiamente dichas. Schlegel es de los primeros que fijaron la atención en las composiciones del ciclo artúrico; gracias a él las figuras de Tristán y Parsifal han tomado vida en la fantasía europea. También fué de los primeros que tomó en serio el que los *Nibelungos* (según la frase de Johannes Müller) son la *Ilíada* alemana; por eso analizó y alabó la caracterización de los personajes y la composición de esta epopeya, abriendo así los ojos a los lectores.

modernos. Pero hemos de culparle de la lluvia de elogios desmesurados al valor poético de los *Nibelungos* que desde entonces nos fatiga, así como de que, impresionado por las teorías de Wolf sobre los orígenes de los poemas homéricos, iniciara esa larga aberración erudita que pretendía explicar los *Nibelungos* por un autor colectivo o un "recopilador" tardío que hubiera amalgamado las distintas baladas o cantilenas anteriores. Respecto a la antigua poesía provenzal y francesa, Schlegel acierta en no seguir las exageradas pretensiones de Fauriel para la Provenza, pero yerra al sobrestimar el influjo germánico sobre esas literaturas. Creía nuestro crítico que los libros caballerescos del ciclo carolingio tenían sus más remotos orígenes en la épica germánica; Joseph Bédier ha refutado totalmente esta opinión.

Al aceptar las citadas teorías de Wolf, ya Schlegel parece decirnos cuán cerca va a estar de Herder en su concepción de una poesía natural y universal. En efecto, Schlegel se apasionó muy pronto por el problema de los orígenes de la poesía y lo rastreó por medio de aquellas especulaciones histórico-naturales que arrastraron a tantos grandes hombres del siglo XVIII, entre ellos Vico y Herder. Así, en los *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache* [16], inspirados en Rousseau y en Herder, habla de la unión originaria de las artes (música, danza y poesía) que hubo en un principio, y de ello deduce la absoluta necesidad primitiva del metro; ritmo hay en los latidos del corazón o en la respiración, como lo hay en diversas formas de trabajo (p. ej., en las faenas del arar, trillar y segar) [17], idea ésta que ha sido desarrollada modernamente por Bücher en su libro *Arbeit und Rhythmus*. Pero el metro, según Schlegel, marca ya el principio del arte consciente; la expresión, en cambio, nos retrotrae hasta el sentimiento. Las pasiones, tan temibles por sus violencias y estallidos, quedan suavizadas al sujetarse el canto y la danza a ordenada medida [18]. Los orígenes y la esencia —según la opinión de Schlegel— de la poesía tienen íntima relación con los del lenguaje, que es una especie de poesía él también [19]; de ahí que la poesía esté hecha de sonidos y palabras [20]. Toda su vida mantuvo Schlegel esta visión de la poesía —debida, en última instancia, a Vico—, aunque ya al término de ella desaprobó el naturalismo de su temprano ensayo [21]. A su juicio, toda poesía aspira a restaurar la primitiva "Bildlichkeit" (carácter figurado) del lenguaje; por eso la expresión esencialmente poética es la expresión indirecta, figurada,

traslaticia [22]. La poesía es, pues, una recreación del lenguaje original, pero desde un nivel superior [23]: o sea, supera con toda conciencia la arbitrariedad de los signos modernos del lenguaje y vuelve a su uso simbólico, en el cual el signo lingüístico representa realmente el objeto.

Así, pues, metáfora, símbolo y mito van a ocupar el centro mismo de las teorías de Schlegel. La metáfora siempre será para él procedimiento fundamental de la poesía. Ello le llevó aun a defender la poesía que hoy llamaríamos "barroca" y que entonces era objeto de general abominación. Refiriéndose a Hofmannswaldau y Lohenstein, poetas alemanes "secentistas" (como él los denominaba), dice que "la poesía nunca puede ser demasiado fantástica ni, en cierto modo, demasiado exagerada. No hay comparación, ni tomada de lo más remoto, ni de lo más grande, ni de lo más chico, que le resulte a ella demasiado atrevida, siempre que sea propia y significativa" [24]. La metáfora tiene su razón de ser no sólo en aquella restauración de la visión ("Anschauung") original y de la percepción inmediata de que hemos hablado, sino también en la concepción total y sistemática de la naturaleza y el universo que nos expone Schlegel: "Todas las cosas están en relación mutua; todo, por tanto, lo significa todo, y cada parte del universo es un reflejo del todo" [25]. Esa universal interdependencia de las cosas es algo que puede reconstruirse mediante el continuo uso de los símbolos. Así, la metáfora nos deja entrever "la gran verdad de que uno es todo y todo es uno" [26]. "La imaginación aparta esta embarazosa barrera [la realidad ordinaria] y nos sumerge dentro del universo, haciéndonos mover en un reino mágico de eternas metamorfosis donde nada existe aislado, sino que todo nace de todo por la más maravillosa creación" [27]. Con ello propone Schlegel una teoría de correspondencias simbólicas que viene a ser casi idéntica a la del futuro simbolismo francés. Es una auténtica retórica de las metamorfosis que surge como consecuencia de cierta concepción del universo. Para Schlegel, "la poesía es, si se me permite la expresión, el especular de la fantasía" [28]. Ni siquiera hay metáforas desgastadas por el uso, ajadas; hasta las más trilladas pueden usarse otra vez: "Las metáforas verdaderamente bellas son inmortales y, por mucho que se hayan empleado, cobran nueva juventud en manos de un auténtico poeta" [29].

Claro que la metáfora sólo es uno de los recursos posibles en poesía y cualquier otro que también consiga recrear el lenguaje primitivo será legítimo en ella. Identificar la prosa con la poesía tiene que parecerle a Schlegel, por tanto, inmenso desatino. No: la expresión poética debe alejarse, tanto como pueda, del habla cotidiana; así el oyente no podrá saltarse con ligereza cualquier pormenor [30]. Los floreos y juegos verbales hacen el mismo oficio, pero en menor escala, que la poesía hace en general respecto al lenguaje. Esos juegos ponen de manifiesto la extrema sensibilidad del poeta a las más distantes relaciones. La naturaleza toda puede, pues, convertirse en el cristal donde se refleja el ser amado. Así, Petrarca acertaba, según Schlegel, al jugar mil veces con el nombre de Laura (*l'aura* 'el aura', *lauro* 'laurel', *l'auro* 'el oro'); Shakespeare y Cervantes son grandes maestros del equívoco [31]. Nuestro crítico elogia incluso el animado jugar del vocablo con su propio nombre en que se entretiene John of Gaunt en la hora de la muerte.

Schlegel comprende muy bien que es preciso distinguir entre el empleo meramente ornamental o reflexivo de metáforas y símbolos y su genuino empleo poético. En un estudio primerizo de la *Divina Comedia* (1791), defiende la alegoría dantesca, que, a su entender, es algo más que un concepto intelectual. Toda alegoría tiene que fundirse con su envoltura sensible pero dejándose entrever a través de ésta, lo mismo que el alma se trasluce a través del cuerpo. Los seres imaginados por Dante tienen perfecta coherencia, bien independiente de su oculta significación; hay en ellos mucho más de lo que pueda resolverse en conceptos: "Allí pisamos suelo firme en todas partes y nos envuelve el mundo de la realidad y de la existencia individual" [32]. Reconozcamos que aquí es válida la distinción, aunque quizá pongamos en tela de juicio la verdad total de estas elogiosas palabras. Al mismo punto vuelve Schlegel muchas veces; en las *Lecciones*, al tratar de Esquilo, declara: "La alegoría es la personificación de un concepto, una ficción encaminada exclusivamente a este propósito; pero [el símbolo] es aquello que la imaginación ha creado por otras razones o que tiene una realidad independiente del concepto y que, sin embargo, se aviene espontáneamente a una interpretación simbólica; más aún, que la brinda él mismo" [33].

Después Schlegel prefiere usar "Sinnbild" (literalmente, 'imagen significativa') a "Symbol". Todo arte debe ser "sinnbildlich", es decir, presentar imágenes significativas. La Naturaleza misma crea también simbólicamente: revela lo interno por medio de lo externo, da a cada cosa su fisonomía propia. Y el artista nos pinta la fisonomía de las cosas, presta a los lectores sus sentidos para que lleguen hasta las mismas entrañas de ellas [34]. El arte es así una vía de conocimiento a través de una serie de signos, es un pensar con imágenes. Y la poesía es "bildlich anschauender Gedankenausdruck" ('expresión del pensamiento que intuye metafóricamente'), según la casi intraducible fórmula de las lecciones de estética (1798) [35]. El término "Idea", procedente de Kant y de Fichte, es más tardío y no aparece hasta las lecciones dadas en Viena. La poesía, se dice entonces, debe presentar "Ideas" (sentimientos y pensamientos necesaria y eternamente verdaderos) en imágenes que nos eleven por encima de la existencia terrena [36]. Aquí, como en otros lugares, Schlegel corre peligro de caer en el intelectualismo artístico. La fórmula "pensar con imágenes" causó enorme impresión fuera de Alemania. Belinsky parece haberla tomado de alguna fuente alemana. Hegel se refiere a algo muy parecido al hablar del "sinnliches Scheinen der Idee" (manifestación sensible de la idea). La crítica concreta de Schlegel sigue aferrada, por lo general, a aquella su primera idea (tomada de Herder) de que la poesía ha de ser concreta, a lo que añade solamente la necesidad de que exprese también una relación simbólica con el conjunto del universo: paralelismo entre el microcosmos y el macrocosmos que tiene sus más hondas raíces en el neoplatonismo. Una obra de arte tiene "la insondabilidad de la Naturaleza creadora, de quien ella es viva imagen en pequeño" [37]. Schlegel cita también la frase de Moritz: "Cada bella totalidad salida de las manos del creador es una impresión en pequeño de las más altas bellezas del gran todo de la naturaleza" [38]. La grandeza de un artista hay que juzgarla por sus aciertos en representarse a sí mismo como tal espejo, con claridad, energía y amplitud omnicomprensiva [39].

Esta concepción simbolista de la poesía, que quiere reflejar la totalidad del universo y de sus interrelaciones, supone una postura difícil y amenazada de dos grandes riesgos: el intelectualismo y el misticismo. Schlegel no pudo escapar del todo ni a uno ni a otro.

El primero, el intelectualismo, le tentó cuando, en el análisis del poema filosófico-didáctico, defendía el falso ideal de unir la poesía y la filosofía. Creía él que una y otra se dirigían al mismo fin por diferentes caminos, que la poesía era "filosofía esotérica", y la filosofía, "poesía esotérica" [40]. Conjugar el entusiasmo poético con el filosófico le parecía la solución al problema del perfecto poema filosófico [41]. Naturalmente, para disculpar estas fórmulas hemos de pensar que la "filosofía" a que aquí se alude no está tomada en su sentido técnico, sino en el especial que le daban los románticos: pensamiento poético y simbólico, como lo ejercitaban Schelling y Jakob Böhme.

Pero si sólo alguna vez se aventura Schlegel a esta arriesgada identificación de poesía y filosofía, muchas otras estuvo en peligro de misticismo. Tomó de Schelling la frase "belleza es la representación finita de lo infinito" y la modificó de esta manera: "belleza es la representación simbólica de lo infinito" [42]. Por "infinito" se entiende ahí no algo que trascienda enteramente este mundo nuestro, sino más bien el misterio que se esconde tras las apariencias o el que se encierra en nosotros mismos: algo, en fin, de tipo cósmico y hermético, "esos oráculos del corazón, esas profundas intuiciones en las que el oscuro enigma de nuestra existencia parece resolverse" [43].

Ahora bien, todos los pasajes citados se nos figuran muchas veces escritos bajo el influjo del ambiente: Friedrich Schlegel, Schelling, Creuzer y tantos otros contemporáneos. En el fondo August Wilhelm no es místico, ni es intelectualista. Entiende la poesía como metáfora, símbolo, mito, no como mística. Y justamente es el concepto de mito el que da unidad y coherencia a sus teorías. El hombre que poetiza no adopta una actitud filosófica o mística, sino que crea mitos. Los mitos son un sistema de símbolos de los que bebe y se nutre el poeta con objeto de recrearlos y darles vida consciente [44]. Schlegel supone que el hombre ha pasado en su historia por un estado en el que los mitos gobernaban y dominaban; supone que ese estado es connatural al hombre. Por eso la *History of Natural Religion* de Hume, que explica el origen de la religión por miedos y supersticiones del alma primitiva, le parece completamente equivocada. Hay en el hombre escalofríos, oscuros e infinitos temblores con los que no puede acabar ningún estado de seguridad, por grande que sea. Eso que suele llamarse Ilustración mejor sería llamarlo Tenebrosidad, por-

que no hace más que matar la luz íntima que arde en el hombre [45]. El mito no es únicamente materia poética prima. Es también la misma Naturaleza vestida poéticamente, es poesía, es visión completa y total del mundo. Y por ser una transformación de la Naturaleza, el mito es capaz igualmente de transformaciones poéticas sin cuento [46]. La mitología griega y la cristiana son, históricamente, las principales fuentes de inspiración para los poetas; sin embargo, hoy día están exhaustas [47] y es necesario sustituirlas por nuevos mitos poéticos. Schlegel peca alguna vez de quedarse en lo externo; así, cuando incita a emplear los símbolos de la fe católica sin profesar esta religión [48]. Pero no se olvide que tuvo que defenderse del cargo de compartir las creencias religiosas de su hermano y aun de estar confabulado en secreto con los católicos. Lo que de ordinario piensa es que poesía y mito no son cosas absolutamente idénticas, que la mitología no es un depósito inerte de leyendas, dioses e imágenes. Cree, pues, posible la creación de nuevos mitos naturales, hermanar la poesía y la "física" (entendiendo por "física" la nueva *Naturphilosophie* de Schelling). Pero el mito sólo será beneficioso para la poesía si tiene verdadera vitalidad, si surge en el hombre como ficción inconsciente dirigida a humanizar la naturaleza, si se trata de una creencia viva todavía en el espíritu del pueblo. Lo que no vale es que sea invención caprichosa de un individuo [49]. Y, sin embargo, no le parecía objetable que esa nueva mitología de la naturaleza albergase el simbolismo popular de los cuentos maravillosos, las propiedades mágicas de piedras y plantas, el significado de los animales y hasta las fuerzas químicas. Refiriéndose a Dante, en el estudio que le dedicó, dice: "Las más esenciales fuerzas de la Naturaleza se convierten, en este poeta, en símbolos del ser espiritual y nace así, de la unión de su física con su teología, una mitología científica. Quien dude de que la poesía pueda ser un instrumento del idealismo, en Dante puede verlo hecho realidad" [50]. Al llegar aquí, Schlegel echa mano de un pasaje de la *Ragion poetica* [51] de Gravina para confirmar que, en efecto, se da en Dante esa unión de lo físico y lo teológico; en este pasaje veía Schlegel como un antecedente de los empeños de Novalis. Según nuestro crítico (y según Novalis), el idealismo es una especie de "varita mágica que con toda facilidad materializa el espíritu y espiritualiza la materia, ya que la poesía debe mantenerse siempre suspendida entre el mundo sensible y el intelec-

tual"[52]. Y hasta la poesía descriptiva (inaceptable según la cultivan los ingleses) puede muy bien salvarse si se acoge a una visión simbólica de la naturaleza[53].

Si es cierto que en la estética de Schlegel tienen importancia capital la revivificación del mito y las correspondencias simbólicas, no lo es menos —y en esto nunca se insistirá bastante— que la poesía moderna en que creía no es aquella poesía popular, inconsciente y "natural" en que había soñado Herder. Cuanto hemos expuesto antes no debe confundirse con ciertos pasajes de apariencia semejante que encontramos en Herder, Vico o Diderot. Schlegel tiene opiniones muy diferentes respecto a la historia de la poesía y el papel que en ella desempeña la poesía "natural". Cuando habla de poesía "natural", lo hace distinguiendo tres matices en ella: 1.°, poesía elemental en cuanto forma del lenguaje original y primitivo, poesía implícita en el lenguaje; 2.°, ritmo; 3.°, mito. Las producciones poéticas que hoy se conservan no tienen nada que ver con esta poesía natural acabada de explicar. Schlegel concede que en el caso de la poesía griega sí cabe hablar de poesía "natural" en cierto sentido (sentido sin duda muy próximo al que tenía lo "ingenuo" para Schiller): entonces no había fronteras entre el instinto inconsciente y la libre actividad autoconsciente[54]. Pero ni siquiera Homero era un poeta popular, si por ello entendemos que se dirigía especialmente a las clases inferiores de la sociedad. No: para quienes cantó con preferencia fué para los príncipes y grandes señores. Y, no obstante, es verdad que Homero era el poeta del pueblo, en el sentido de que pertenecía a toda la nación y era comprensible para todas las capas sociales. No hay en sus poemas enseñanzas muertas e inaccesibles a los incultos[55]. Tan sólo en este sentido íntegramente nacional puede decirse que Homero es el más grande de los poetas populares[56]. Los *Minnesänger*, en cambio —Schlegel lo admite en seguida—, nada tenían de populares, en ningún aspecto[57]. Ni Shakespeare tampoco, por supuesto, contra lo que se figuraban Herder y el *Sturm und Drang*. Schlegel no se cansó de repetir que Shakespeare era "un artista de gran profundidad de pensamiento" y que en él encontró "magnífico cultivo de las facultades espirituales, arte experimentado, propósitos dignos y sometidos a madura reflexión"[58]. Así, pues, la denominación de "poesía popular" sería mejor reservarla para los cantares expresamente destinados a las

clases humildes o nacidos en ellas [59]. Schlegel no era del todo insensible a las baladas escocesas, a las canciones populares alemanas y aun a los libros de cordel del siglo XVI, pero se mantuvo en actitud distante ante ellos: los aceptaba como oscuras y lejanas resonancias de una época antiquísima y, sin embargo, no compartió el candoroso fervor de sus teutonizantes contemporáneos frente a cualquier retacillo de canción o romance. Y en su famoso ensayo sobre Bürger (1800) —destinado de intento a refutar la agria reseña que a este autor había consagrado Schiller— despacha el caso de la poesía "popular" bastante sumariamente [60]. Siempre convino con Herder en que la poesía es lengua universal de la humanidad y, por consiguiente, dable en hombres de toda suerte y condición, en todas las épocas y en todas las sociedades. Pero no ve particular virtud en la literatura eminentemente popular ni particular vicio en la docta y refinada que se limita a un auditorio selecto.

No podía él incurrir en los errores de los idólatras de la naturaleza; justamente comprendía que en la poesía se combinan a partes lo consciente y lo inconsciente, oficio e inspiración, razón y fantasía. Se apartaba del intelectualismo tanto como del misticismo, igual que los había rechazado (aunque con menos firmeza) en su teoría poética. Así, criticó la glorificación del genio a que tan dado era el *Sturm und Drang* y lo mismo hizo con el análisis que de este tipo humano trazaba Kant en la *Crítica del juicio*. Según Schlegel, Kant convierte al genio en ciego instrumento de la naturaleza. Cierto es que hay cosas en el arte que no se pueden aprender, pero también lo es que en su ejercicio influyen poderosamente la intención final y todos aquellos motivos que puedan estimular nuestra libre actividad. Obras de arte tan excelsas como las tragedias griegas deben su nacimiento a los certámenes literarios [61]. En toda creación interviene simultáneamente la reflexión, y en toda manifestación inventiva la constante introspección [62]. En el genio se unen íntimamente las actividades inconscientes y conscientes del espíritu, el instinto y la deliberada intención, la libertad y la necesidad [63]. Allí se reúnen todas las potencias íntimas del hombre: no sólo su fantasía *(Einbildungskraft)* y su entendimiento *(Verstand)*, sino también su imaginación *(Fantasie)* y su razón *(Vernunft)* [64]. De paso señala Schlegel la diferencia entre *Einbildungskraft* y *Fantasie:* la segunda es la facultad superior y está vinculada a la

razón. Esta "imaginación creadora" es tan incondicionalmente libre como lícita; ninguna ilicitud puede haber en ella. "Baste saber —explica— que la imaginación que hizo surgir el mundo ante nosotros por primera vez y aquella otra imaginación por medio de la cual se crean las obras artísticas son la misma facultad y sólo se distinguen por sus diversas operaciones" [65]. Es la célebre distinción, inspirada en Schelling, entre imaginación primaria y secundaria y que tanta importancia tendría en Coleridge.

Schlegel no parece darse cuenta de que esta interpretación del arte —que lo identifica, si no con la naturaleza, sí al menos con las fuerzas creadoras de ella, la *natura naturans*— se contradice con aquel continuo insistir otras veces en la reflexión y la lucidez del artista. Si se rechaza la "imitación" de tipo aristotélico y neoclásico, o a lo sumo se la entiende en el sentido de que el arte "ha de crear obras vivas, como la naturaleza en su crear independiente, organizado y organizante" [66], parece entonces no haber lugar para la autocrítica y la meditación del artista, cosas que Schlegel destacaba como tan necesarias, particularmente para el poeta de su tiempo. "El poeta de hoy —dice— ha de tener un conocimiento más claro de la naturaleza del arte de lo que podían tenerlo los grandes poetas de las pasadas edades, y por eso debemos comprenderles mejor de lo que ellos se comprendían; una reflexión más profunda de sus obras debe volver a sumergirse en lo inconsciente" [67]. Es de suponer que en este sistema (adoptado de Schelling), el acto de emerger la conciencia fuera de la naturaleza se suponga tan continuo y gradual que no pueda darse dualismo alguno entre lo consciente y lo inconsciente: en la fase suprema, conciencia e inconsciencia, libertad y necesidad forman un solo ser. Una de las ventajas del método dialéctico está en tomar los dos sentidos de las cosas. Y muchas veces, como ocurre en los argumentos que oponen la inspiración y el propósito consciente en la creación poética, la solución correcta es la que afirma que ambos elementos son necesarios; así lo demuestran la observación, la introspección y las pruebas históricas. Pero tales soluciones poco nos aclaran el orden y la cuantía en que intervienen los dos elementos en pugna; al eliminarse la falsa oposición de los dos extremos, nuestro saber nada sale ganando.

Lo mismo puede decirse de las soluciones propuestas para resolver oposiciones tales como "forma"-"contenido", y "unidad"-"variedad", echando mano de las palabras mágicas "todo" y "organismo", respectivamente, palabras que tanta fuerza tuvieron en Alemania desde Herder, Goethe y los Schlegel. August Wilhelm recurre una y otra vez a las metáforas relativas al ser orgánico y no es raro que las lleve demasiado lejos. Con respecto a la adaptación de *Hamlet* que proponía Wilhelm Meister, Schlegel cree poco consistente el paralelo de Goethe entre una obra artística y un árbol. Bien pueden podársele a un árbol ciertas ramas, o injertársele otras, sin daño alguno para su "real y libre crecimiento" y sin huella visible de las tijeras. Y se pregunta: "Pero, ¿y si un poema dramático de este género tuviese mayores semejanzas con las organizaciones de tipo superior, en las cuales ocurre a veces que la deformación congénita de un solo miembro no puede ser curada sin poner en peligro la vida del todo?" [68]. Al censurar en Eurípides la exuberante versificación y el empleo del coro, simples galas externas, Schlegel resalta de nuevo el estrecho paralelismo entre la obra de arte y el ser vivo: "Si hemos de considerar las obras de arte como totalidades organizadas, entonces esta insurrección de las partes individuales contra la unidad del conjunto será exactamente lo mismo que en el mundo orgánico es la putrefacción, la cual suele tener tanto más de horrible y repulsiva cuanto más tiene de noble la forma que destruye, y por eso debe llenarnos de mayor repugnancia en la más eminente de las especies dramáticas [la tragedia]. Y eso que la mayoría de los hombres es menos sensible a la impresión de la podredumbre espiritual que a la corporal" [69].

Pero más impresión que estas fórmulas extremas (con su identificar la obra literaria y el ser animado) ha causado la oposición entre forma orgánica y forma mecánica que Schlegel establece nada más empezar el vol. III de las *Lecciones:* "La forma mecánica es la que se confiere a una materia por medio de influjos exteriores; es como una adición accidental sin relación alguna con su naturaleza (así, por ejemplo, cuando damos una conformación arbitraria a una masa blanda, de modo que pueda conservarla después de endurecida). En cambio, la forma orgánica es innata, se despliega de dentro a fuera, adquiere su determinación simultáneamente con el desarrollo del germen". Tales formas se dan en la naturaleza, según una escala que va

desde la cristalización de sales y minerales, pasando por las plantas y las flores, hasta el hombre mismo. "También dentro de las bellas artes todas las formas genuinas son orgánicas, o sea, están determinadas por el contenido de la obra artística. En una palabra: la forma no es más que un exterior significativo, la fisonomía locuaz de todo aquello que, sin embarazos de molestos accidentes, da testimonio veraz de su oculta naturaleza" [70]. Aquí la analogía se extiende a los minerales y las plantas y ofrece claro contraste con el molde externo superpuesto. Coleridge habría de citar textualmente estas fórmulas.

Schlegel suele hacer hincapié en "la unidad e indivisibilidad" [71] de la obra artística, en "la mutua determinación interna del todo y las partes" [72], en el hecho de que en la creación genuina cada cosa existe en relación con el conjunto [73]. Una bella totalidad nunca puede lograrse zurciendo partes bellas; primero hay que disponer absolutamente el todo, y luego desenvolver en él las particularidades [74]. Schlegel considera ideal una obra de arte cuando "materia y forma, letra y espíritu se interpenetran en ella tan perfectamente que nos es imposible distinguir una cosa de otra" [75]. Y a quienes pretenden que el soneto es lecho de atroces torturas para el poeta, les contesta con toda razón que, además de que lo mismo podría decirse de cualquier otra forma métrica, eso supone pensar la poesía como un ejercicio en el que se pone a la fuerza en verso lo que primero se bosquejó como informe prosa. Pero "esas gentes no tienen ni vislumbres de que la forma es para el poeta más bien un instrumento, un órgano, y que, desde la primera concepción, forma y contenido del poema son tan indivisibles como el alma y el cuerpo" [76]. Y, sin embargo, si esta totalidad en que nuestro crítico piensa es tan absoluta que no cabe distinguir ningún elemento dentro de ella, ¿no acabaremos con la crítica, que necesita de las distinciones para poder vivir, puesto que su exposición es necesariamente un proceso lento y continuado en el que a cada parte precede otra?

De hecho, a lo que principalmente atiende Schlegel es a la forma o a la "forma interior". A propósito de la célebre traducción de Homero por Voss, se pregunta si Voss ha acertado a captar verdaderamente "la forma, el estilo, el tono, el color de los poemas homéricos, que es precisamente lo importante, puesto que ello abarca y comprende el todo y puesto que el contenido entero de un poema sólo nos

es conocido por medio de la forma" [77]. Esa misma amplísima concepción de la forma sustenta también el examen de las tres unidades, mucho más eficaz en la práctica. Las tres quedan descartadas en favor de "una unidad de fundamentos más profundos, íntimos y misteriosos" [78], que Schlegel llama "unidad de interés", aceptando la expresión de La Motte [79], crítico francés de principios del siglo XVIII. Pero Schlegel se percata de las diferencias que hay entre su modo de entenderla y el de La Motte. Este pensaba sobre todo en la psicología del público. En cambio, la unidad que defiende Schlegel es una "forma interior", una idea, tal como el destino en la tragedia griega.

Otras veces August Wilhelm parece admitir cierta contradicción entre materia y forma, incluso en el arte de superior calidad. Del teatro español elogia la manera como sus autores supieron transformar la pura maravilla y aventura, infundiéndole un "alma musical", purificándola de groseras materialidades, trasmutándola en aroma y colorido. Esta antítesis de materia y forma [80], en la que Schlegel encuentra un encanto irresistible, diríase que supone el abandono de la teoría orgánica pura. En el estudio del poema didáctico le vemos hacer otra concesión más a la distinción de materia y forma. No es que Schlegel estime la didáctica como poesía suprema; por el contrario, cree que la totalidad que la constituye no es poética, sino que se mantiene unida gracias a la lógica solamente. Pero ya no niega la posible autenticidad de los elementos poéticos aislados. La poesía, dice ahora, tiene su espíritu y su letra; ha de permitírsele, a veces, cultivar la letra sola, sin el espíritu [81]. Ahí es el técnico, el experimentador, el virtuoso, el que se rebela contra su propia teoría general.

Es de notar cuán hábil y consciente maridaje pueden formar en Schlegel la idea "totalitaria" de la poesía y la teoría de los géneros. La creencia en la unidad completa y autónoma de la obra de arte suele llevar a los críticos a defender la absoluta "unicidad" de la misma, y a la vez, si se trata de Croce y otros autores modernos, a repudiar por inútil el sistema de los géneros literarios. Pero en Schlegel no ocurre así, sino que, aferrado a las metáforas biológicas, entiende que todo individuo, precisamente por serlo, forma parte de una especie determinada: "Las formas genuinas deben ser consideradas como géneros de organización a los que se vincula la vida, pero que,

sin embargo, dejan todavía mucho campo a la individualidad" [82]. O bien: "Cierta ley de la forma es condición precisa de la libre individualidad, tanto en el arte como en la naturaleza, pues lo que no se ajusta a alguna especie de organización es monstruoso" [83]. Esa monstruosidad, ese hibridismo es el más grave reparo que pone Schlegel a la impura mescolanza de géneros, tan dañina para el arte, a su modo de ver. Lo que censura en Aristóteles es que trate de juzgar la épica por las leyes de la tragedia [84]. Gran parte de la crítica de Schlegel se centra estrictamente en el problema de los géneros y es hostil a todo lo que sea vulnerar su pureza. Por ello cabría que alguien se la imaginara como una supervivencia del gusto neoclásico. Pero si la examinamos atentamente, comprenderemos cuán lejos está de tales gustos.

En la épica se detuvo mucho August Wilhelm, con motivo de la reseña que dedicó al *Hermann und Dorothea* (1797) de Goethe, en la que coincide con las ideas de su hermano sobre la epopeya griega. Como a éste, la épica le parece un género que puede dar amplia entrada a la intervención del azar; además, es susceptible de divisiones y combinaciones varias y su finalidad debe ser lo objetivo y desapasionado. En ella no caben intrigas artificiosas, acumulación de dificultades, ni tensiones concentradas en un solo punto. Lo que debe empaparla por entero es la suprema serenidad e imparcialidad de la representación [85]. En cuanto a las diferencias entre épica y dramática, no pueden reducirse a las que hay entre narración y diálogo, respectivamente. El diálogo que nos presentan la épica o la tragedia no es el natural y cotidiano, sino otro muy distinto y profundamente modificado, hasta en sus más sutiles detalles, por el tipo de totalidad en que va inserto [86]. Estas normas las aplica Schlegel, y de modo muy eficaz, al estudio de Virgilio, poeta muy inferior —para él— a Homero. La historia de Dido, bien mirada, no es un episodio épico, sino un suceso trágico que vive un personaje de alma sentimental [87]. Virgilio deja traslucir la simpatía que siente, o finge sentir, por sus personajes; además, prorrumpe al verles en "afectadas exclamaciones" y aun les dirige directamente la palabra [88]. La épica es como un bajorrelieve: presenta a las figuras de perfil y por naturaleza no tiene límites fijos (mientras que la tragedia diríase más bien un grupo escultórico acabado). Pero la épica virgiliana es como un cuadro, desde el cual la

figura retratada dirige siempre la vista al espectador, dondequiera que éste se encuentre. Virgilio, al colorear la epopeya con tintes retóricos y subjetivos, ha aniquilado su "idealidad" [89].

En cuanto a la novela, poco tiene que ver con la épica, según Schlegel [90]: de tipo subjetivo, maneja personajes que son como dóciles instrumentos en manos del autor. La novela quiere incluirlo todo y así puede valerse para sus fines de casi todos los demás géneros. Por estar encarada con los enigmas inexpresables de la vida, no hay pormenor en ella que no se cargue de sentido significativo y simbólico [91]. Si la épica es el género clásico característico, la novela es el género romántico por excelencia. Estas ideas sobre la novela las basa Schlegel en el *Quijote*, el *Wilhelm Meister* y el *Heinrich von Ofterdingen*. En cambio, repudia la novela realista inglesa y sus derivaciones alemanas, que le parecen un subgénero literario inferior, despreciable como todo naturalismo [92]. La novela no supone ni el acabamiento ni la aberración de la poesía moderna; antes bien, es el primero de sus géneros o una especie que representa perfectamente el género entero del romanticismo, pues *Romantik* (romanticismo) y *romantisch* (romántico) proceden, etimológicamente, de *Roman* (novela) [93].

En oposición a Friedrich, August Wilhelm dió preferencia especial, entre los géneros, a la dramática. Sus *Lecciones de literatura y arte dramático* fué, de todas las obras que publicó, la que gozó de mayor y más duradero influjo. Y la tragedia le interesaba más que la comedia. Dos son los ejes alrededor de los cuales giran las reflexiones de Schlegel: la tragedia griega, de un lado; Shakespeare y los dramaturgos españoles, de otro, con sus mutuas oposiciones y diferencias. De la *Poética* de Aristóteles hace poco caso (aunque la elogie por haber insinuado ya la idea de analogía orgánica) [94]. No sólo repudia las tres unidades "aristotélicas", sino que reprocha a su autor no haber comprendido en absoluto la naturaleza de la tragedia [95]. Aristóteles explica la poesía en términos meramente lógicos o físicos [96], y detrás de la *catharsis* no hay más que una teoría moralizante [97]. Las otras explicaciones del placer trágico que se suelen idear, tampoco acaban de convencer a Schlegel. No, no es verdad que nos deleite, ante las desdichas de los demás, sabernos a cubierto de ellas; y tampoco es verdad que nos hagamos mejores viendo cumplida la justicia poética y castigados los culpables [98]. Si la justicia poética no consiste

más que en un bonito reparto de premios y castigos, no le hace ninguna falta a la tragedia. Nada se opone a que una tragedia termine con el descalabro de los justos y el encumbramiento de los bellacos, con tal de que nuestro fuero interno y la esperanzada visión del futuro restablezcan de nuevo el equilibrio perdido [99]. En sentido riguroso, la justicia poética es, a lo sumo, "una manifestación de la invisible bendición o maldición que pesa sobre los sentimientos y actos humanos" [100]. Hay que explicar el sentido de la tragedia de otro modo. La teoría que propone Schlegel procede, sin asomo de duda, de las ideas de Kant sobre lo sublime. Según nuestro crítico, el hombre se encuentra en actitud trágica cuando se siente a merced de fuerzas desconocidas y comprende la fugacidad irremediable del placer, los afectos y la vida misma. Es un sentimiento de indecible melancolía contra el cual no hay más defensa que saberse con vocación de trascender los límites de esta vida terrenal. Cuando este estado de ánimo impregna la representación del destino de un hombre y de sus violentos avatares, bien lleguen a doblegar su voluntad, bien revelen el temple heroico de su alma, podemos hablar de poesía trágica [101]. Si hubiera que traducir en palabras el propósito doctrinal de la tragedia, podríamos expresarlo así: no debemos tener en aprecio la vida terrenal; hay que sobrellevar todos los sufrimientos y superar todas las dificultades para dar más fuerza a los anhelos divinos del espíritu [102]. En la tragedia, pues, la lucha del hombre con su destino se resuelve finalmente en armonía, pero basta con que esta armonía sea de tipo ideal [103].

Algo parecido ocurre con la comedia, que también nace de un estado de ánimo especial. La actitud cómica es aquella en que el hombre se olvida de toda idea lóbrega para sentir gozosamente la felicidad del presente. Entonces nos inclinamos a verlo todo a una luz juguetona. Las debilidades e imperfecciones de los mortales ya no nos moverán a desagrado o piedad, sino a regocijo y entretenimiento. El poeta cómico rehuirá, por tanto, llevar a escena aquellos personajes que nos revuelvan moralmente o que nos inspiren simpatía [104]. Si la tragedia canaliza toda emoción en una dirección única, la comedia se goza en una "aparente falta de finalidad" y en romper todas las barreras que coartan el uso de nuestras facultades. Cuanto más viva sea la ilusión de ese juego sin sentido, caprichoso y libérrimo, tanto

más perfecta será la comedia [105]. En ella —dice Schlegel— se admite la ruptura de la ilusión estética, el dirigir la palabra al público e incluso a determinados espectadores. La comedia "busca los más abigarrados contrastes y el continuo entrecruzamiento de contrarios" [106]. Ni que decir tiene que Schlegel simpatiza poco con la comedia de costumbres y de caracteres, y censura en particular a los críticos franceses, que prefieren la comedia de caracteres a la de enredo. El deseo —tan poco romántico— de mantener la pureza de los géneros, aun en los de espíritu más romántico, le lleva a anteponer la comedia fantástica y caprichosa a la comedia realista, por estar la última más cerca de la seriedad y formar por tanto un género impuro. La ironía es elemento característico de la comedia y lo cómico, para August Wilhelm, pero no tanto como para convertirse en centro mismo de su teoría, que es lo que hizo su hermano: traspasa los límites de la comedia, pero se detiene ante los de la tragedia propiamente dicha [107]. Consiste la ironía en "comprender, de forma más o menos clara, que la representación es parcial y exagerada y que en ella hay una gran parte de sentimiento y fantasía" [108]. Con la ironía demuestra el artista su superioridad sobre los materiales de que se sirve, "y que, si así lo deseara, podría aniquilar sin piedad esa hermosa ilusión, de tan irresistible atractivo, que él mismo hizo nacer con sus conjuros" [109].

De la lírica apenas trata Schlegel en las obras publicadas, a no ser en cierto pasaje de las conferencias de Viena donde la califica de "expresión musical de los afectos por medio del lenguaje", con la cual se fija y aun eterniza un sentimiento ya dulcificado por el tiempo y el recuerdo, de tal modo que "queremos sentirnos en casa en un solo momento de nuestra vida" [110]. Pero tan breves observaciones no son más que la quintaesencia de otras teorías suyas plenamente circunstanciadas en las conferencias de Berlín y en las de estética (1798). Estas últimas se distinguen por su terminología más técnica, como corresponde a su serie. Es que por entonces estaba Schlegel muy próximo a Schelling y, a causa del auditorio académico a quien se dirigía, trataba de seguir el tono doctoral de sus colegas. He aquí su teoría, podada de tecnicismos: la lírica debe ajustarse a dos normas: tener musicalidad y ser expresión de una emoción verdadera, personal y peculiar; por eso sólo puede valerse de objetos que tengan algo de emotivo. Todo lo discordante y contradictorio está fuera de lugar

en la lírica, la cual sólo acogerá una emoción disonante si puede resolverla en perfecta armonía. Quedan fuera también lo inmoral y las emociones del tipo de la cólera, la envidia, la pura desesperación. El poema lírico tiene su unidad en el estado de ánimo dominante; sus formas mecánicas son las más variadas de todos los géneros, pues deben corresponderse con dichos estados, y su dicción puede estar a mil leguas de la de la prosa: todo vale allí, desde las mayores "licencias poéticas" hasta las más atrevidas metáforas [111].

Por suerte, en los estudios que dedicó a las variedades históricas de la lírica, Schlegel suele olvidarse de sus cerrados ideales y mirar con verdadera simpatía todas las formas históricas. La teoría está siempre en él modificada por la práctica, por la comprensión histórica y por los gustos amplios y abiertos del historiador y el amante de la literatura.

Al formular su teoría de la crítica, Schlegel tiene muy en cuenta que crítica e historia, teoría y práctica precisan de mutua colaboración e interpenetración. Para él, no puede haber historia sin teoría, porque toda obra histórica, si es que no quiere quedarse en simple crónica, requiere ciertos principios de selección. De igual modo, cualquier fenómeno artístico no ocupa su justo lugar más que a la luz de una idea del arte [112]. Pero tampoco puede haber teoría del arte sin un fondo histórico, pues toda historia, y muy particularmente la artística, apoya su enseñanza en ejemplos concretos. Schlegel se da cuenta de la grave dificultad que amenaza a la historia del arte (la misma de que Croce se ha valido, en nuestros días, para atacarla de raíz): si las grandes obras artísticas son perfectas en sí y, por otro lado, la historia significa progresión y acercamiento a la perfección, resulta que la historia del arte está basada en una serie de fenómenos imperfectos y que, por serlo, no debían tener cabida en el reino del arte. Schlegel resuelve el dilema apelando al "espíritu artístico" *(Kunstgeist)*, que cambia y se modifica a causa de las circunstancias ambientes (la nación, la época), que organiza su propia forma y tiene, pues, su historia: "Hay que mirar a cada obra de arte desde su propio punto de vista. No está ella obligada a alcanzar la cima de un modo absoluto. Será perfecta si llega a la cima de su género, de su esfera, de su mundo. Y así podemos explicarnos que esa obra sea uno de los miembros de una infinita serie de progresiones y, simultáneamente, sea también

satisfactoria e independiente por sí misma" [113]. Hay una segunda objeción levantada contra la historia artístico-literaria: que el arte, por ser obra del genio, constituye una serie de abortos caprichosos de la naturaleza, una serie de acontecimientos fortuitos. Schlegel la elimina así: esos fenómenos son tan necesarios en lo objetivo como accidentales en lo subjetivo; la personalidad del artista es contingente, desde luego, pero el estilo de su tiempo es necesario y esencial. En los distintos genios podemos ver diferentes facetas y manifestaciones del *único* gran Genio de la humanidad, Genio inmortal que continuamente renace de sus cenizas. Así, pues, la historia del arte ha de abarcar edades enteras y enormes masas y despreocuparse de los pormenores eruditos y humanos; ha de contemplar la historia como una totalidad orgánica [114].

Ahora Schlegel puede ya declarar su objetivo: dar a la crítica, en lo posible, "un punto de vista histórico; es decir, aunque toda obra de arte esté desde dentro cerrada en sí misma, considerarla como perteneciente a una serie y según las relaciones entre su origen y su existencia, y comprenderla a partir de lo que la ha precedido o la ha seguido, o está todavía siguiéndose de ella" [115]. Ya mucho antes (1795) había dicho: "explicando cómo el arte ha llegado a ser lo que es, se muestra también del modo más convincente lo que debe ser" [116]. No se entienda esto, aclara, como simple determinismo histórico: la explicación genética, sea del tipo que fuere (biográfico, por ejemplo), no nos exime de formar un juicio independiente. Las leyes de lo bello tienen validez en todo tiempo y lugar [117]. Por tanto, la biografía no es parte decisiva de la crítica. La poesía o cualquier otro producto espiritual "está tan desligado de la persona de su autor como la fruta que alguien come está desligada del árbol; y aun en el caso de que la suma de los poemas de un hombre nos diese su biografía poética y juntos formasen, digamos, una personalidad artística que revelase (en más o en menos, directa o indirectamente) las singularidades de la auténtica, todavía habríamos de tenerlos por obra del libre albedrío, y aun del antojo, y sentir la duda de si el poeta no hubiera podido reflejar su modo de ser en sus obras de modo muy distinto, sólo con que ése hubiese sido su deseo" [118].

La crítica, según la entiende Schlegel, es vínculo y lazo de unión entre teoría e historia [119]. De ningún modo hay que desestimar en ella

el papel de la intuición, del puro sentir. A veces, el sentimiento tiene función decisiva: "en toda crítica, por formal que sea, se llega a un punto en el que cesa toda fundamentación y donde todo depende de si el lector puede o quiere estar de acuerdo con el juez" [120]. Pero lo corriente es que Schlegel defina la finalidad de la crítica de modo más intelectual. Así, la concebirá —ambiciosamente y con términos tomados de la filosofía idealista— dirigida a "construir una obra en su totalidad, de acuerdo con su naturaleza y estructura" [121], o bien, en tono más moderado, a "comprender e interpretar el sentido de una obra del modo más puro, perfecto y netamente definido". El crítico, pues, aspira a elevar hasta sus propias intuiciones a personas con menos independencia de criterio, pero sensibles [122]. En cuanto al proceso mediante el cual se capta el sentido de la obra artística, lo describe Schlegel, por lo común, como la reproducción de una impresión general o total. Correspondiéndose con la creencia en la unidad de la obra artística está su idea de que la crítica debe formar un todo; de ahí que contraponga la crítica recta —de naturaleza orgánica, donde las diversas partes sólo existen en función del todo— a la crítica atomizada —que concibe la obra como un mosaico o laboriosa combinación de simples partículas— [123]. Schlegel, pues, como Chateaubriand, prefiere atender sólo a las bellezas: "es mucho más sencillo reprender con la razón que alabar con el ingenio. Puede uno hacer lo primero y, sin embargo, quedarse en la superficie, digamos en el andamiaje técnico, de una obra del espíritu. Lo segundo, en cambio, presupone que uno ha calado de veras hasta dentro, y a la vez, que es maestro de expresión para poder aprehender lo peculiar de la impresión espiritual, tan rebelde al mero concepto" [124].

Schlegel hace frente también al problema de la subjetividad de la crítica. En primer lugar, afirma, ya se logra cierta objetividad al separar la impresión total de un simple estado de ánimo. El crítico ideal es el que puede entonarse a voluntad, o sea, el que es capaz, en cualquier momento, de evocar cualquier obra del espíritu con la más pura y vívida precisión [125]. Basta con que nos demos cuenta de lo transitorio de nuestro estado de ánimo para elevarnos por encima de él o para comprender, al menos de modo aproximado, cómo otro estado de ánimo podría habernos afectado igualmente. La objetividad aumenta con el estudio de la historia y de la evolución ar-

tística; el crítico está obligado a conocer las obras más importantes, que no podrían haberse dado en ningún otro tiempo ni lugar. Aumenta también la objetividad el continuo apelar y referirse a la teoría. Un juicio sólo logra claridad de expresión mediante conceptos, y los conceptos sólo alcanzan nitidez dentro de un sistema dado: "La reflexión crítica es, pues, una continua experiencia para descubrir los fundamentos teóricos". Al final, sin embargo, hemos de confesar que algo quedará de subjetivo en todo juicio crítico. A uno no le cabe hacer otra cosa que tener conciencia de su propia personalidad, "tratarla liberalmente", expresarla según los hábitos de la comunicación. Así, pues, Schlegel es hostil a la crítica "elevada" e incolora que evita todo lo que tenga sabor característico. Si la crítica ha de ser personal en su materia, que lo sea también en su forma.

La diversidad de pareceres de la gente ante las obras de arte no es cosa que preocupe a Schlegel: tampoco nosotros mismos nos ponemos siempre de acuerdo en todas las fases de nuestra vida, pero ello no justifica un escepticismo general en materia de arte: "Muy bien puede ser que distintas personas pongan los ojos en un mismo centro, pero como cada una de ellas parte de un punto distinto de la circunferencia, inscribirán también radios distintos" [126]. Ahí tenemos establecida esa concepción que desde entonces suele llamarse "perspectivismo" y que felizmente está a medio camino entre el historicismo puro y el antiguo dogmatismo. Concepción que no niega el ideal de la unidad de la poesía, pero tampoco rechaza la variedad de sus formas históricas.

Todas esas reflexiones sobre la crítica, su naturaleza y procedimientos, y sus relaciones con la teoría y la historia, son hoy todavía maravillosamente oportunas (no hay exageración al decirlo). Donde mejor puede advertirse es en la más célebre diferenciación sentada por Schlegel: la de lo clásico y lo romántico. Oscila ésta, como Schlegel quería, entre teoría e historia, sirviendo de mediadora entre ambas, como auténtica idea crítica.

No es Schlegel el inventor de dicha diferenciación, pero supo formularla de tal modo que se ganó la aprobación y difusión general, dentro y fuera de Alemania. Aun así, no creamos que en sus escritos se prodigue el estudio de lo "romántico". Y aun el término mismo es usado allí relativamente poco. La oposición "clásico-romántico" toda-

vía no está explícita en las conferencias de estética pronunciadas en Jena (1798). Tácitamente aparece en la prolija discusión de los géneros literarios modernos, entre los cuales figura la novela romántica, que alcanza su culminación en el *Quijote*, "perfecta obra maestra del más alto arte romántico", el teatro "romántico" de Shakespeare, Calderón y Goethe, y la no menos "romántica" poesía de los romances españoles y las baladas escocesas [127]. Hasta al soneto se le llama "epigrama romántico" [128]. En la reseña dedicada a Bürger (1800), donde dicha palabra se emplea varias veces en sus sentidos corrientes, aparece una de ellas usada panegíricamente; es cuando, excusando a Bürger de sus libertades en el uso de lo "romantisch" (lo novelesco, lo pintoresco), se dice que los géneros de la poesía romántica no nacieron "inmediatamente de las puras leyes artísticas", sino accidentalmente, al calor de las circunstancias históricas que rodearon el resurgimiento del nuevo mundo medieval [129]. La oposición que Friedrich Schlegel estableció entre la literatura griega, de evolución necesaria y sistemática, y la literatura moderna, determinada por las coyunturas históricas, la recoge aquí su hermano para defender a un poeta popular de las iras de Schiller, tan riguroso en la crítica de los géneros.

Pero en las primeras conferencias de Berlín (1801-1802) ya se encuentra la famosa antítesis y presentada como un descubrimiento que facilita la apreciación imparcial: la poesía antigua es como un polo de una línea magnética; la moderna (romántica) es el otro: "el historiador y el teórico han de procurar mantenerse lo más posible en el punto de indiferencia que media entre ambos polos" [130]. Lo que en rigor supone esta pretendida imparcialidad es un historicismo extremoso y la aceptación de dos ideales poéticos igualmente válidos pero incompatibles entre sí. Hacia el final del curso de conferencias la oposición clásico-romántico se define como la que hay entre géneros puros y géneros mezclados. La poesía romántica siente anhelos de infinito, y no sólo en cada obra concreta, sino en el curso todo del arte. Cuando August Wilhelm dice que "el arte romántico es posibilidad ilimitada de progresión", está recordando el famoso "fragmento" de su hermano [131].

El segundo curso de lecciones (1802-1803) añade algo más: la poesía clásica es plástica y arquitectural; la moderna, pintoresca [132].

Sólo en el tercer curso (1803-1804) se emprende un examen sistemático de la literatura romántica. Con todo, las bases teóricas extrañan por lo pobres: se sienta y se resienta que la poesía romántica sigue una línea de evolución personal y necesaria, y lo que se analiza propiamente es la función histórica del cristianismo, la caballería, el amor cortés, etc., para explicar la formación de la literatura moderna (es decir, la medieval). El enfoque se centra en lo histórico. De paso declara Schlegel que "la poesía romántica está sin disputa mucho más cerca de nuestro espíritu y corazón que la clásica" [133]. Sin embargo, lo común es que trate de mantener un prudente equilibrio entre una y otra; más aún, asegura que la división establecida no es absoluta y que bien pueden encontrarse elementos de cada una en ambos campos, aunque en distinto orden [134].

Es en las *Lecciones de literatura y arte dramático* (1809-1811), dadas en Viena, donde encontramos la exposición más sistemática y de mayor resonancia. Toda la historia del teatro aparece allí como el enfrentamiento de lo clásico a lo romántico. Es un enfrentamiento que todo lo llena e incluso invade las otras artes. Para la música recurre Schlegel a Rousseau, quien demostró que "el ritmo y la melodía son los principales reguladores de la música antigua, y la armonía, de la moderna" [135]. Para la pintura cita a Hemsterhuis, según el cual los pintores antiguos tenían mucho de escultores, y los escultores modernos, mucho de pintores. El espíritu antiguo, en arte y poesía —concluye Schlegel—, es plástico; el moderno, pintoresco. Y las diferencias, en lo arquitectónico, que distinguen al arte clásico del gótico se aplican después a la literatura en una célebre comparación que también aprovecharía Coleridge: "No hay más diferencia entre el Panteón y la abadía de Westminster o la iglesia vienesa de San Esteban que entre la estructura de una tragedia de Sófocles y un drama de Shakespeare" [136]. A continuación explica Schlegel de nuevo la génesis y el espíritu de la literatura romántica. Los griegos vivieron en los límites de lo finito. Su religión era una deificación de las fuerzas de la naturaleza y de la vida terrenal. Y así crearon la poesía del júbilo, de la alegría. Pero con el advenimiento del cristianismo cambiaron las cosas. La poesía se hace poesía de lo infinito. En vez de la posesión, se canta ahora el anhelo insatisfecho *(Sehnsucht)*. Ya no hay armonía del alma, sino íntimo desgarramiento. La caballería, el amor

cortés, el honor, influídos por el espíritu cristiano, dieron forma a la nueva literatura: "En el arte y la poesía de los griegos hay una original e inconsciente unidad de forma y materia; en los modernos se persigue —al menos en cuanto han sabido mantenerse fieles a su genuino espíritu [o sea, no se han hecho neoclásicos]— una más íntima penetración de ambas, poniéndolas en oposición. Los griegos llevaban su tarea hasta la perfección; los modernos, sólo por aproximación pueden satisfacer su anhelo de infinito" [137]. Esta exposición se completa con la del principio del vol. III, dedicada al drama romántico, donde todo el peso carga sobre la mezcla de géneros. El teatro romántico no es tragedia ni comedia propiamente dicha, sino drama (*Schauspiel*). Distingue a la poesía romántica, frente a la clásica, el gozo con que se entrega a mezclas indisolubles de todo lo antitético: naturaleza y arte, poesía y prosa, gravedad y burla, memoria e intuición, espiritualidad y sensualidad [138]: "la poesía y el arte antiguos son como un *nomos* rítmico; promulgación armónica de las leyes —fijadas para siempre— de un mundo bellamente ordenado, en el que se reflejan los eternos arquetipos [Ideas] de las cosas. En cambio, la poesía romántica es la expresión de un secreto anhelo hacia ese Caos que está en perpetua lucha por alumbrar nuevas y maravillosas criaturas y que yace oculto en el mismo seno de la ordenada creación... [El arte griego] es más sencillo, más claro, más semejante a la Naturaleza en la perfección independiente de sus distintas obras; [el romántico], a pesar de su fragmentaria apariencia, está más cerca del misterio del universo" [139]. Y después se compara el teatro griego con un grupo escultórico, y el teatro moderno con un cuadro de grandes proporciones.

Estos pasajes —fácil sería hacerlo ver— recogen diversas ideas de Schiller y de Friedrich Schlegel, que ahora quedan reunidas y reelaboradas dentro de un contexto histórico. Numerosas antítesis (mecánico-orgánico, plástico-pintoresco, finito-infinito, cerrado o perfecto-progresivo e ilimitado, géneros puros-géneros mezclados, simple-complejo), o mejor dicho, armonías de contrarios, están aquí expuestas de manera memorable y conjugadas con la oposición entre arte clásico y arte gótico, paganismo (religioso o moral) y cristianismo. Schlegel trató de mantenerse en sano equilibrio, al menos en la teoría, y es grande y sincera su admiración por los antiguos, pero en la práctica

la balanza acaba por inclinarse fuertemente en favor de los románticos. A los contemporáneos, que estaban ansiosos de un arte cristiano, complejo y libre de movimientos, aquellas expresiones de Schlegel ("pagano", "simple", "finito", "mecánico") debieron de sonarles como una condena de lo clásico. Y, sin embargo, sería excesivo culpar a nuestro crítico de haber subordinado por completo el ideal clásico al romántico, o bien, desde otro punto de vista, de haber querido bifurcar la poesía y desgarrarla en dos ideales de igual validez. No, ni una cosa ni otra. Por un lado, es indudable que Schlegel pone lo mejor de sus simpatías en el romanticismo, dirección a la que también le lleva su concepción poética general, tan preocupada por la metáfora y el símbolo. Por otro lado, sus ideales poéticos son tan amplios que puede encontrarlos realizados en obras de carácter clásico. No se enfrentó con el problema que planteaba el admitir esos dos tipos artísticos, ni supo muy bien distinguir una categoría histórica de un tipo que reaparece una y otra vez. Tampoco logró delimitar claramente lo descriptivo y lo normativo, por lo cual nunca llegó a resolver las verdaderas dificultades promovidas por el relativismo histórico.

A pesar de todo, hay en esta misma falta de neta resolución cierta virtud crítica. A diferencia de sus sucesores del siglo XIX, Schlegel nunca se abandonó al relativismo craso, tan amorfo como ayuno de criterio y dirección; ni a la aceptación plena y pasiva de cuanta literatura se haya producido, cosa que habría de conducir por fuerza a una simple recopilación de hechos; ni a la irreflexiva acumulación de datos sobre todo lo habido y por haber en cualquier tiempo y lugar. En Schlegel se encuentran ya en germen los métodos y supuestos de la *Geistesgeschichte* (doctrina según la cual hay un íntimo paralelismo en todas las manifestaciones culturales de una época; así, en la Antigüedad, arquitectura, escultura, literatura, religión y filosofía se relacionan mutuamente), pero también aquí sin forzarla hasta los fantásticos extremos del siglo XX; utilizándola para iluminar, no para cegar y deslumbrar, como hacen Spengler y tantos otros teorizadores alemanes, que conciben la historia como sucesión de edades y tipos psicológicos tajantemente diferenciados y hablan con absoluto desenfado del "hombre gótico" o del "hombre barroco". El germen de este método está en Schlegel, pero sólo el germen. El Schlegel crítico tuvo siempre a mano un marco positivo de referencias y, a pesar de toda

su universalidad en lo teórico y lo práctico, no perdió de vista las necesidades de su época y de la creación artística, y supo juzgar según un ideal poético-literario. Puede que ese ideal le haya cegado para muchos valores y muchas figuras, pero también le mantuvo firme en un sistema de principios y normas. Sin ellos el crítico deja de serlo para convertirse en anticuario de la literatura.

El amplio campo recorrido por Schlegel, el alcance de sus historias literarias y la valentía y entereza de muchas opiniones suyas, nuevas o insólitas (sobre todo en su tiempo), hacen necesaria una breve ojeada a sus opiniones críticas.

La literatura griega era, para August Wilhelm (como para su hermano), base y fundamento de toda nuestra tradición literaria; con los griegos, puestos en oposición a los romanos, van todas sus simpatías. Apenas hay poeta helénico del que no haya hablado Schlegel en un sitio u otro. De Homero se ocupa a propósito de la teoría épica que, esbozada con anterioridad, le había servido para analizar *Hermann und Dorothea* [140]. Schlegel se opone resueltamente a ver en Homero un bardo primitivo y rudo, aunque lo mucho que le impresionó la teoría de Wolf no le permitiese resolverse claramente sobre la naturaleza de la épica homérica. El análisis que dedica a la *Iliada* y la *Odisea* [141], por muy circunstanciado que sea, me parece tan estéril como desilusionador.

Muchísimo más originales y fecundos son los estudios del teatro griego que encontramos en las conferencias de Berlín [142], en la *Comparaison des deux Phèdres* (escrita en francés, 1807) y en las lecciones de Viena [143]. En esas obras se formula nítidamente que la diferencia entre la dramática clásica y la moderna es la que hay entre la representación del destino y la del personaje, además de explicarse el trasfondo religioso de la tragedia y las circunstancias técnicas del teatro entre los griegos. De los tres grandes trágicos, Schlegel al que más exalta es a Sófocles —pese a algunas reservas sobre la inverosimilitud y la complicada intriga de *Edipo* [144]—; acumula sistemáticos dicterios sobre Eurípides, que dejó perder la idea del destino, no fué creyente sincero y se atosigó con el naturalismo y la retórica [145]. August Wilhelm comparte el admirativo fervor de su hermano por Aristófanes, en cuya ironía y absoluta libertad de trabas creía ver encarnados sus ideales estéticos: el arte como juego libérrimo, la superioridad del artista sobre sus materiales [146].

En cuanto a la literatura latina, estaba demasiado ligada al neoclasicismo y a lo francés para que Schlegel la viese con buenos ojos. Virgilio sale malparado, especialmente por la *Eneida,* que para nuestro crítico es pieza del mayor academicismo: subjetiva, patética, arbitraria, dispuesta como en un mosaico de brillantes pasajes, con un héroe que es mero "instrumento de la Providencia" [147]. Más le gustaban las *Geórgicas,* como más acordes con el talento de Virgilio [148]. Lucrecio merece algún elogio, pero a regañadientes: no supo resolver armónicamente la dualidad que se abría entre su doctrina materialista y la creación poética; no admite Schlegel que Lucrecio haya logrado organizar en un todo poético sus materiales [149]. Entre los líricos elegíacos, el preferido es Propercio, a quien el alemán llama "poeta de primer orden" [150]; en cambio, siente franca aversión por Ovidio, poeta de carácter "ruin" y de obras sentimentales, amaneradas y frías [151]. En cuanto a Horacio, si bien ensalzado como persona, es objeto de seco trato como poeta artificioso y de imitación [152]. Toda la época de Augusto queda envuelta en el mismo desdén. A Schlegel, antinaturalista y glorificador de Aristófanes, tenía que dejarle frío la comedia nueva y también, por tanto, Plauto y Terencio [153].

En la literatura medieval el saber de August Wilhelm era mayor y más directo que el de su hermano. A él se deben concienzudos estudios sobre la lírica provenzal, el *Minnesang* alemán, el romancero español, los libros de caballerías, etc. Pero, por la mayor parte, son histórico-descriptivos más que propiamente críticos. Los *Nibelungos* es la única obra alemana de la Edad Media que mereció análisis elogiosos de Schlegel en artículos especiales [154], en las conferencias de Berlín y en otras ocasiones: siempre es ensalzada como "una obra de índole ciclópea y no solamente de energía sensorial insuperada, sino también de admirable sublimidad de sentimientos; como la *Ilíada,* pero en proporción mucho mayor, acaba con una abrumadora impresión de destrucción universal" [155].

Dante fué una de las tempranas predilecciones de Schlegel y continuó siéndolo para sus gustos de traductor y crítico. La primera caracterización (1791) que le dedicó es más bien histórico-descriptiva y explica sus distintas épocas, la concepción del mundo y el problema general de la alegoría. La preferencia por el *Paradiso,* según él la parte

más importante de la *Divina Comedia,* es notable en aquellos tiempos. Y el interés por la *Vita nuova* también era raro por entonces, en Alemania al menos [156]. Más curioso críticamente es un estudio posterior de Dante (lecciones de Berlín, 1803-1804), donde se ataca sin ambages la idea de que la *Divina Comedia* se reduzca a una serie de hermosos pasajes, y se intenta explicar su estructura universal por medio del simbolismo numérico, la trinidad, etc. Schlegel ve en Dante la feliz conjunción de la poesía y la filosofía y le compara a Calderón, cuyos autos sacramentales le parecen "representaciones alegórico-cristianas del universo", pero en pequeño, y surgidas en el ocaso de la poesía romántica, a diferencia de Dante, que vive en sus principios [157]. Petrarca también despertó el interés de Schlegel, sobre todo por la forma y técnica de sus sonetos y canciones, a los que consagró detenidos estudios de tipo enteramente técnico [158]. En cambio, con Boccaccio, pese a ser uno de los autores que tradujo, no se extiende en pormenores, salvo en el análisis general de la novela romántica [159].

El Renacimiento, como es natural, ocuparía en el ánimo de Schlegel más espacio que la Edad Media, tan inexplorada todavía. Pero no esperemos de él un examen detenido de los italianos. A Ariosto le creía sobreestimado, no comparable a Homero y falto de corazón *(Gemüth);* además, realista y sensual (es postura contraria a la de Schiller, que clasificó a Ariosto entre los poetas sentimentales) [160]. De Tasso no hay más que comentarios superficiales, desperdigados. No parece que Schlegel conociera bien la literatura renacentista francesa ni el Siglo de Oro español, si exceptuamos a Cervantes. En efecto, Cervantes fué una de las grandes admiraciones de nuestro crítico, que acarició el proyecto de verterle por completo al alemán y patrocinó la traducción del *Quijote* por Tieck. De ese proyecto nada ha quedado si no es un fragmento de la *Numancia,* tragedia que Schlegel amaba desmesuradamente [161]. Más importancia crítica tiene el estudio dedicado al *Quijote* en 1799, donde por primera vez, que yo sepa, se encuentra una defensa total de las novelas cortas intercaladas en la obra cervantina, que se basa en "el gran contraste entre masas paródicas y románticas, siempre inefablemente fascinador y armonioso, pero que a veces, como en el encuentro del loco Cardenio con el loco don Quijote, llega a lo sublime" [162]. Y Schlegel debe de contarse también

entre los primeros críticos que juzgaron la Segunda Parte de la inmortal novela tan valiosa como la Primera.

Era natural que Shakespeare fuese el objetivo crítico más entrañable de Schlegel y que éste le dedicara más trabajo y tiempo que a ningún otro: diecisiete obras tradujo del gran dramaturgo, al que, además, consagró logrados estudios, desde el primerizo sobre Falstaff, en 1791 [163] (adverso a la tesis de Morgann de que este personaje nada tiene de cobarde), hasta el examen sistemático de la dramaturgia shakespiriana en las lecciones de Viena. Motivo capital de esos análisis, ya desde un principio, es la lucidez de propósitos que guía la labor creadora de Shakespeare (frente a los que le creían fuerza desbocada de la naturaleza), los milagros de armonía y composición que surgen en sus obras. El primer estudio extenso de *Hamlet* (motivado por los célebres pasajes del *Wilhelm Meister* —1796— de Goethe) recuerda todavía a Herder por la insistencia en la oscura psicología del héroe, oscuridad que Hamlet comparte con las criaturas de la vida real y con la insondable naturaleza: "Shakespeare sabía más acerca de su Hamlet de lo que a él mismo se le hacía consciente" [164]. Aun así, las palabras elogiosas del crítico para la aparición conmovedora de Fortinbras en el campo de batalla, así como para los sonetos shakespirianos, y la creencia de que el dramaturgo acertaba intuitivamente en sus pasos de poesía a prosa, nos indican ya la familiaridad de Schlegel con el tema y su valor para desviarse de las sendas trilladas. Pero donde la visión de Shakespeare alcanza primeramente más intensidad es en el notable ensayo sobre *Romeo y Julieta* (1797), que adopta como eje central la idea de que el autor inglés "tenía más sutiles y espirituales conceptos del arte dramático de lo que corrientemente se le suele conceder" [165]. Esa obra dramática posee unidad interna: es una "armoniosa maravilla", una "gran antítesis" [166], "a un mismo tiempo cautivadoramente dulce y dolorosa, pura y abrasadora, tierna y ardiente, llena de suavidad elegíaca y de abrumadora fuerza trágica" [167]. A continuación se hace ver cómo cada uno de sus pormenores sirve al efecto final: que Romeo aparezca en principio enamorado de Rosalinda se explica por la necesidad de presentar al galán como no indiferente a la vida sentimental: "Su primera aparición cobra más relieve cuando le vemos recorrer el sagrado país de la fantasía y desligarse de la fría realidad de su ambiente" [168]. Que esa primera

inclinación de Romeo sea avasallada en seguida por una nueva pasión, Julieta, es el mejor modo de mostrar la omnipotencia del amor. El carácter despótico y colérico del padre de Julieta, el infame comportamiento de los progenitores de los enamorados, si parecen discutibles, son rasgos que salvan a Julieta de un conflicto entre el amor y la piedad filial; por otra parte, la cínica perfidia del ama ayuda a comprender lo sola que se siente Julieta y lo pronta que está a apurar el brebaje que le tiende el fraile. Equívocos, contraposiciones y juegos verbales encuentran parecida excusa, como expresión de esa "gran antítesis", de esos juegos contrastados de amor y odio, caricias y suicidios. Y aun la muerte de Paris y el discurso final del fraile reciben alguna palabra lisonjera.

Shakespeare es, pues, un artista profundamente reflexivo que "quizá pueda ir contra nuestras convenciones, pero no ciertamente contra las de su época y su pueblo, y rarísima vez irá contra el decoro asentado en la Naturaleza" [169]. Hay en él más propiedad que en ningún otro poeta moderno, pues con toda intención supo ajustar aun los mínimos pormenores de su obra al espíritu de conjunto: "También es más sistemático que ningún otro autor: ora por medio de esas antítesis que hacen enfrentarse a individuos, masas y aun mundos en grupos pintorescos, ora por simetrías musicales de esa misma enorme escala o por gigantescas repeticiones o estribillos, ora también, más a menudo, parodiando la letra, o satirizando el espíritu, del teatro romántico" [170]. En suma, Shakespeare es "un abismo de intencionalidad, autoconsciencia y reflexión" [171].

La misma concepción informa el capítulo destinado a Shakespeare en las lecciones de Viena, que contiene las páginas más sistemáticas de Schlegel sobre este punto. Casi todo lo que allí se dice es todavía justo y certero y constituyó gran novedad por entonces. Otras cosas se resienten de "bardolatría", achaque del que no se libró totalmente Schlegel, o van demasiado lejos en cuanto a sondear y modernizar el alma del dramaturgo. No nos detendremos para ver cómo defiende Schlegel a Shakespeare en la cuestión de las unidades, cosa ya tópica por entonces. Más podemos esperar de lo que el crítico alemán nos diga sobre la técnica de caracterización irónica de Shakespeare. Expresamente nos advierte: "haríamos mal en tomar siempre en serio las manifestaciones de los personajes shakespirianos sobre sí mismos o

sobre los demás" [172]. El que no sea posible mudar, poner ni quitar nada a la obra de Shakespeare [173] es opinión difícil de admitir para nosotros. En cambio, la importancia dada al "punto central" o "idea principal" [174] de cada comedia [175] (frente a la crítica de pasajes y pormenores sueltos que practicaban Johnson y otros comentaristas) era de lo más útil y oportuna (aunque pronto llevase a los abusos de la "idea central" en manos de los hegelianos, o a exageraciones del punto de vista "orgánico"). Schlegel da pruebas de su imaginación histórica al disculpar los anacronismos de Shakespeare (y seguramente todo anacronismo) como debidos a la sana y segura confianza que aquella sociedad tenía en que todas las cosas habían sido siempre como eran entonces y seguirían siéndolo por siempre jamás [176].

Las distintas comedias de Shakespeare reciben análisis felices por la mayor parte y los elogios suelen ser discretos y hasta originales. Por ejemplo, es digno de destacar: la gran importancia que se concede a *Medida por medida* [177]; la defensa de la acción secundaria en el *Rey Lear* [178]; ciertas observaciones psicológicas sobre la triple distribución, como atenuantes de la culpabilidad de Macbeth [179], la ambigua caracterización de Cleopatra [180], las simetrías burlescas de *Mucho ruido y pocas nueces* [181], o, en fin, cómo se distrae nuestro interés más con los recursos que con los fines últimos de Yago [182]. Respecto a *Hamlet,* la actitud de Schlegel sólo extrañará a quienes le tengan por exponente de la crítica romántica. Hamlet, el príncipe, es objeto de duro trato: "de natural inclinación a seguir tortuosos caminos" [183], es hipócrita hasta consigo mismo; se goza malignamente en destruir a sus enemigos, no cree de verdad ni en sí ni en otra cosa cualquiera. Pero de ordinario Schlegel comparte las tesis de Goethe: Hamlet es un ser de carácter débil; el pensamiento y la reflexión ejercen una influencia paralizadora sobre la acción humana: "Los colores naturales de la decisión languidecieron con las pálidas tintas del pensamiento". Su Hamlet es tan endeble criatura como el de Goethe, pero, además, torcida y cruel; un tipo intelectual, pero sin encantos morales.

Es innegable la importancia de estas páginas sobre Shakespeare, pese a las limitaciones que pueda haber en el estudio de caracteres, tan romántico. Sólo las desluce ese apéndice [184] en que Schlegel admite gratuitamente como de Shakespeare casi todas las piezas que se le atribuían y desatina de lo lindo elogiando obras de la calaña de

Thomas Lord Cromwell, Sir John Oldcastle o *A Yorkshire Tragedy*, las cuales, según él, se cuentan entre "sus más maduras y perfectas obras" [185]. Pero ¿no es significativo que no se detenga a comentar figura o escena alguna de tan maravillosos dramas?

Cuando se aparta de las grandes obras shakespirianas, que tan íntimamente conocía, Schlegel suele defraudar. A su juicio, nada o casi nada debe Shakespeare a sus predecesores [186] (opinión injustificable a no ser como ciega adhesión a Malone). Schlegel *había leído* el *Edward the Second* de Marlowe y no sólo no se conmovió, sino que no lograba explicarse que Ben Jonson hablase del "trazo vigoroso" [187] de esa obra. Tampoco satisface el análisis de los contemporáneos y sucesores de Shakespeare: hay aplausos para *A Woman Killed with Kindness* de Heywood [188], frialdad para Ben Jonson, subestimación para Beaumont-Fletcher y Massinger. Para Schlegel, los sucesores de Shakespeare son "amanerados" [189] o, como diríamos nosotros, barrocos. Y hay veces en que no parece sentir la menor simpatía por arte tan "decadente".

El siglo XVII suele salir malparado de manos de Schlegel, al menos si se le compara con el XVI. Es, a su entender, el siglo que marca el paso de la poesía romántica a la poesía artificiosa; además, nada más contrario a su modo de entender el arte que el neoclasicismo francés. Todavía el Corneille de la primera época encuentra favor a sus ojos, por la vinculación de *Le Cid* al teatro español, y da pie a que el crítico lamente que la dramática francesa no llegase a ser genuinamente romántica y nacional [190]. También en las lecciones de Viena se trata a Racine con moderación plausible si aceptamos las premisas de que los franceses, a causa de su "concepto abstracto de la tragedia", exaltaban ante todo la dignidad y la grandeza de las actitudes trágicas, así como pintaban en pura desnudez las pasiones y lo patético, apartándose así de la vida y de sus particularidades [191]. Pero la *Comparaison des deux Phèdres* (de fecha anterior, 1807) se pasa de la raya, pues allí Schlegel con toda arbitrariedad (y, no hay más remedio que creerlo, maliciosamente) rebaja la *Phèdre* de Racine frente al *Hipólito* de Eurípides, olvidándose de sus propias teorías históricas y ocultando a los franceses que habían de leerle la pobre estimación que Eurípides le merecía. Ahí se presenta a este último como poeta clásico y lleno de ingenuidad, aunque Schlegel sabía muy bien que el

trágico griego representa una etapa tardía y decadente del teatro clásico *. Por último, en las *Lecciones de literatura y arte dramático,* se destaca con particular elogio, entre las obras racinianas, *Athalie* [192], mientras que *Phèdre* queda todavía a baja altura [193].

Pero es el tratamiento de Molière el que más heridas y resquemores ha abierto. Reacción justísima, porque Schlegel incluso apela al espíritu esnobista para menospreciar el fondo y la condición social de Molière; además, admite y abulta aún más los cargos de plagio y falta de originalidad lanzados contra él y le echa en cara rastreras adulaciones y servilismos [194]; después, en el análisis de las comedias molierescas, y procediendo con mordacidad cominera, llega al extremo grotesco de negarles universalidad [195], como también quita importancia a las intuiciones psicológicas y exagera las inverosimilitudes que allí se encuentran. Con todo, hay que admitir que, dados los gustos de Schlegel (enemigos del realismo y el drama doméstico), ya no era pura malicia el señalar que lo mejor de Molière está en las farsas más groseras e indecorosas y que la inclinación a lo trágico, en obras como *Le misanthrope,* supone violar la pureza del estilo cómico. Las injurias dirigidas a Molière revisten mayor gravedad cuando se piensa que Schlegel alabó sin empacho *Le roi de Cocagne,* farsa fantástica de Legrand [196], o que encontraba interesantes las óperas de Quinault [197]. No hay duda de que, en el caso de Molière, fué el nacionalismo lo que exacerbó la hostilidad de Schlegel hacia el arte realista, didáctico y de sentido común.

Los autores ingleses del siglo XVII tampoco eran del agrado de nuestro crítico. Es indudable que no conocía a los poetas metafísicos. Por Milton no sintió ninguna atracción, ya se tratara de los primeros poemas, ya de la obra mayor. A ésta, *El paraíso perdido,* la trata acerbamente. Aparte de que es empresa quimérica para una sola persona —dice— inventarse toda una mitología [198], el poema está falto de impulso místico y no acierta a dar una visión simbólica de la naturaleza. La caída de Lucifer se ha convertido ahí en suceso externo y accidental, y la del hombre se racionaliza demasiado pronto y se despoja de todo misterio para recargarla con moralidades [199]. Con actitud para-

* Philarète Chasles, *Etudes sur l'antiquité,* París, 1847, págs. 245-253, impugna bien la comparación de Schlegel, pero no se da cuenta de la verdadera opinión de éste sobre Eurípides, que en realidad es muy parecida a la del mismo Chasles.

dójica y maligna Schlegel ensalza precisamente uno de los pasajes objeto de mayores censuras: la alegoría del Pecado y la Muerte; así —asegura—, así es como debía de haberse tratado todo el tema: como un misterio alegórico-dramático [200]. Todavía es comprensible que Schlegel encuentre el *Hudibras* de Butler repugnante y grosero, o increíblemente malos los dramas de Dryden. Lo inconcebible es que no viese los méritos de Dryden como crítico y que le tache de parlar confusamente sobre teatro, unidades, franceses e ingleses, etc. [201].

La única especie artística del siglo XVII admirada por Schlegel es el teatro de Calderón. Así como a Lope parece haberle conocido poco y no le dispensa más que una fría acogida, a Calderón, en cambio, que fué uno de sus descubrimientos (sugerido por Tieck), le encomia exageradamente, pero en términos tan vagos que nadie diría que Schlegel había traducido cinco de sus comedias y fragmentos de otras varias. Todo se reduce a una evocación retórica del mundo calderoniano. La religión es el más hondo amor del autor español, el amor de sus amores. Sus obras componen un himno jubiloso a las maravillas del universo [202]. En Calderón culmina y acaba la poesía romántica. Cosa chocante: el arte calderoniano —que hoy tenemos por característicamente barroco— se presenta en esas páginas como opuesto a la afectación de gustos que se había extendido por toda Europa [203].

Obvio es decir que el siglo XVIII todavía ha de ser más negativo para Schlegel. Al fin y al cabo, sus blancos polémicos preferidos fueron la Ilustración y el neoclasicismo. De la producción de Voltaire, la *Henriade* no llega a conseguir gracia [204] y las tragedias (salvo *Alzire)* son juzgadas desfavorablemente [205]. Diderot queda arrumbado y negada su condición de crítico a causa de sus ideas naturalistas [206]. Pope, en consecuencia, tampoco se salva: *Eloisa to Abelard* es obra "frígida" [207]; el *Essay on Man,* confuso [208]; la *Dunciad,* obra sin sal ni agudeza [209]; la traducción de Homero, "cumbre de perversión" [210]. Los comentarios que puso el doctor Johnson a Shakespeare son citados como ejemplo de "insensibilidad paquidérmica" [211], lo mismo que se ridiculizan a fondo las *Reflections on the Sublime and Beautiful* de Burke por querer explicar fisiológicamente los orígenes del sentimiento [212]. No son más calurosas las restantes referencias a los autores dieciochescos. Sorprende un tanto que Schlegel se tomase la molestia (seguramente por apremios económicos) de traducir cuando

joven, con bastante extensión, a Horace Walpole [213] y que reseñase en serio libros como el *Monk* de Lewis [214], así como muchas novelas menores. Y entre los autores italianos, Gozzi, con sus cuentos maravillosos, venía a favorecer el encanto que para Schlegel tenían las obras de su buen amigo Tieck y la ironía artística [215].

Como era de esperar, Schlegel dedicó la mayor atención a la literatura alemana del siglo XVIII. Los autores iniciales de ella suscitan fuertes juicios y desprecios: Gottsched, Klopstock y aun el mismo Lessing, que, si bien elogiado a veces, las más queda en completo olvido [216] (no parece que August Wilhelm haya compartido el entusiasmo de su hermano por Lessing). Wieland fué terrero predilecto de los tiros de Schlegel. A veces la malevolencia es gratuita: recuérdese aquel anuncio del *Athenaeum* [217] dirigido a los supuestos acreedores de Wieland, donde se les pedía que depusiesen sus derechos a las obras firmadas por éste. Otras veces los reparos son más fundados (así, en las lecciones de Berlín) y encierran mucho de verdad [218]. Un arte como el de Wieland, epicúreo y rococó, no podía ser simpático a Schlegel. El mismo Herder, pese a lo mucho que nuestro autor le debía, es acogido con poco respeto: de sus *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* se nos dice que ni son ideas, ni filosofía, ni historia siquiera [219]. Con Jean Paul también se muestra August Wilhelm (a diferencia de su hermano) sumamente despegado y no ve en él más que un talento enfermizo y corrompido [220].

La célebre reseña dedicada a Bürger [221], que algunos han creído defensa incondicional de este poeta frente al duro veredicto de Schiller, es en el fondo de criterio independiente: pese a lo lisonjero de la conclusión y al tono de cálido panegírico, allí se hace resaltar cómo se adulteran las baladas inglesas y escocesas en el "burdo estilo" de Bürger y cómo éste no logró superar poéticamente las dificultades y reveses que amargaron su vida.

Las relaciones de Schlegel con Schiller y Goethe son las de más interés y, en lo crítico, las de más trascendencia. El color de cada momento lo dan, claro está, los contactos o roces humanos (piques de Friedrich Schlegel con Schiller; antipatía de Carolina, la mujer de August Wilhelm, por el autor de *Los bandidos* y muchas otras cosillas de "política literaria"). Un estudio cronológico de estas fluctuaciones estaría aquí fuera de lugar [222]. Baste decir que aunque August

Wilhelm le tomó a Schiller una fuerte antipatía a causa de la reseña de éste sobre Bürger, se la aguantó lo mejor que pudo y aun declaró su admiración a los escritos y poemas filosóficos de Schiller; pero, a raíz del disgusto habido entre su hermano y el otro, que le costó a August su puesto en *Las horas (Die Horen),* se entregó en privado a agrias parodias e invectivas de Schiller, mientras en público mantenía una actitud de molesto silencio. Alguna vez Schlegel quitaría importancia a la pareja de términos *(ingenuo-sentimental)* ideada por su ex amigo para destacar la originalidad de la suya propia *(clásico-romántico)* [223]. Y también alguna vez habría de criticar las reseñas en que Schiller se ocupó de Bürger y de Matthisson [224]. Pero un estudio formal del teatro de Schiller no lo encontramos hasta las *Lecciones de literatura y arte dramático,* de donde no había manera de excluir al gran dramaturgo, que por entonces ya había muerto y era mucho más famoso. Schlegel, pues, somete a examen esos dramas, pero con tono algo desabrido. Los mayores elogios son para *María Estuardo* y sobre todo para *Guillermo Tell.* No le faltaba razón al condenar en *La doncella de Orleáns* el falseamiento de la historia, ni al descontentarle el escenario y el tema de *La novia de Mesina,* que no son mitológicos ni históricos, ni ideales ni naturales [225]. Si damos crédito a la declaración de cierto estudiante inglés, Schlegel llegó a decir de Schiller (en las postreras lecciones de Bonn) que "estaba errado por completo en cuanto a la teoría dramática", y de sus baladas, que figuran "entre las peores que tenemos" [226].

Mucho más agradables fueron las relaciones con Goethe. La admiración de Schlegel por él era muy sincera, aunque se enfrió al final. Desde muy pronto escribió reseñas de las obras de Goethe; las primeras, vistas con la perspectiva que dan los años, resultan hoy algo frías: así, en las alabanzas a *Tasso* o a un fragmento del *Fausto* (1790), apenas hay atisbos de la verdadera grandeza del autor [227]. Pero Schlegel ya se muestra en la plenitud de su talento crítico al ocuparse —admirativamente— de las *Elegías romanas* [228] y el *Hermann und Dorothea* [229]. Las elegías son, a su juicio, productos a un tiempo muy antiguos y muy modernos y originales; el *Hermann* es resultado de las especiales teorías de Goethe sobre la épica homérica, tan acordes con el modo de ser del alemán: "obra de gran estilo y artísticamente perfecta" [230]. El entusiasmo de Schlegel se concentra, pues, en el Goethe

de los años ochenta y noventa, muy avanzados, más que en el de la primera o la última época. Después, al tratarle de nuevo con extensión en las *Lecciones...*, todo el fuego se había extinguido. Ya antes August Wilhelm, vuelto con su hermano a lo medieval, al "alemán antiguo" y la pintura goticista, dirigió sus ataques al clasicismo artístico de Goethe [231]. Y ahora, en su historia de la dramática, señala, no del todo injustamente, que "Goethe posee un enorme talento dramático, pero ya no tanto teatral" [232]. *Goetz* y *Fausto* reciben elogios, pero *Ifigenia* le parece descolorida y elegíaca, y *Egmont* deja resonar extrañamente al final "una ideal música del alma" [233]. Cuando Schlegel dice, en las conferencias de Bonn, que Goethe "no brilla por el talento crítico" [234], suponemos que lo hace en defensa propia, pues debía de conocer la opinión, cada vez más pobre, que a Goethe le merecía su modo de ser. Añádase que Schlegel solía atender más a lo más superficial de la producción goethiana: mucho alabó el *Triumph der Empfindsamkeit* [235] y mucho le intrigaron y confundieron los *Märchen* [236], pero se le escapó por completo el verdadero significado de *Fausto* y no dispensó seria atención a la entidad de las obras de Goethe.

No podemos tachar a Schlegel de indiferencia para la literatura de su tiempo. Durante largos años publicó reseñas con la mayor regularidad; entre 1796 y 1799, y sólo en la *Jenaische allgemeine Literaturzeitung*, aparecieron unas 300 debidas a él. Pero, por curiosa paradoja, poco hay de crítica auténtica de lo contemporáneo ahí. Ello se explica, en parte, porque Schlegel dejó de reseñar hacia 1801 los libros en circulación (excepto los de tipo erudito), y también porque mucho de lo que le ocupó era efímero y baladí. Y, sin embargo, no por eso cejó en la actitud polémica ni en las ceñudas críticas de las obras del tiempo. Llenos están sus escritos de sátiras e invectivas contra gentecilla menor: novelistas (Lafontaine), dramaturgos (Kotzebue, Iffland), poetas líricos (Voss, Matthisson, Schmidt) y otros autores alemanes. En las conferencias de Berlín (1802), pasó revista al estado de las letras alemanas y criticó fuertemente la pobreza general del gusto, el bajísimo nivel de las publicaciones periódicas, la decadencia del teatro, etc. En cambio, poca crítica formal encontraremos de las grandes figuras de la época (salvo de los más viejos que él), tal vez porque los que más le interesaban eran su hermano y amigos íntimos como Tieck y Novalis, a quienes no podía dispensar gracia al final de

su carrera. Los primeros escritos de Tieck los reseñó con gran simpatía, aunque recomendando juiciosamente al autor más disciplina y claridad [237]. También fué comprensivo para las *Herzensergiessungen (Efusiones del corazón)* de Wackenroder [238], pero no muy caluroso. Sin embargo, en los años finales disputó con Tieck sobre la edición de Novalis y guardó silencio acerca de las obras de aquél [239]. De las cartas de Schlegel podrían entresacarse muchas opiniones y juicios (particularmente sobre Tieck y Werner) [240] que demuestran cómo poco a poco fué distanciándose del grupo del que pasaba por dirigente. Muy pronto abandonó todo intento de influir en la opinión que suscitaba la literatura alemana del tiempo *. En vano buscaríamos en sus obras declaraciones detenidas o análisis de los autores ingleses o franceses contemporáneos. Schlegel se había confinado resueltamente en la investigación y en la historia.

Cierta vez escribió Novalis a Friedrich Schlegel pidiéndole que no mezclase su modo de sentir con el de su hermano. Y añadía esta fórmula diferenciadora de los dos Schlegel: "el tuyo es siempre personal; el suyo, histórico y general" [241]. A la distancia en que nos encontramos podría parecer que Novalis tenía razón: la voz de Friedrich suena ciertamente a más personal y llamativa, su sensibilidad es más sutil, más precisa; la voz de August Wilhelm suele ser más de historiador, distante, comprensiva, universal. Pero cabría también volver del revés las palabras de Novalis: de los dos hermanos, Friedrich es el pensador más especulativo, más "general", es el crítico que menos se entrega a un aquilatado análisis técnico y que rara vez se detiene a examinar una obra concreta; en cambio, August Wilhelm sabe absorberse en el exacto pormenor, en la vertiente estética, en lo que de sabio oficio tiene la literatura.

Sin duda Friedrich se preocupa por aspectos como la ironía y la paradoja, y su hermano no. Su teoría literaria atiende mucho a la función polémica, incitadora, estimulante, previsora, de la crítica. Se interesa más por la nueva novela, género sintético del futuro. Y a diferencia de su hermano, la poesía le parece muy pronto impregnada de

---

* En 1822 llegó a escribir: "Je me moque de la littérature". Carta a Auguste de Staël, 19-II-1822, en *Krisenjahre der Frühromantik*, II, 394.

sentido religioso hasta que finalmente se confunde en él con la religión y la filosofía.

A su vez, August Wilhelm es autor de una teoría, mucho más clara y sistemática que la de su hermano, sobre la metáfora y el símbolo, teoría que le llevaría a creer en una serie de correspondencias simbólicas y en que el arte restaura y renueva las prístinas intuiciones animistas del hombre. A él se debe también otra teoría consistente sobre la estructura "orgánica" de la literatura, cosa que aceptó Friedrich pero con menos interés. August Wilhelm la hace extensiva, además de a la obra literaria particular, a los grandes géneros y a toda la evolución literaria. Más próximo que su hermano a Herder, esta concepción le dió pie a paralelismos biológicos sin caer por ello en el naturalismo, tan lejano del simbolismo que profesaba. Además, pensó en los problemas de la historia literaria y en las relaciones de ésta con la crítica de modo más consecuente y sistemático. En fin, se interesó más por el teatro que Friedrich.

Mas a pesar de todas estas diferencias de tono, orientación y evolución personal, no debemos olvidar el hondo espíritu de armonía que presidió en lo esencial la producción de ambos hermanos durante el período de íntima colaboración. Esa unidad de creencias no es menos notable, a mi juicio, que la saludable y prudente actitud en que se asienta. Los Schlegel han formulado muy bien una interpretación crítico-literaria que, transmitida por medio de Coleridge al mundo de habla inglesa, es la que hoy aceptan en lo esencial los críticos ingleses y norteamericanos.

Capítulo III

LOS PRIMEROS ROMANTICOS ALEMANES

SCHELLING

Es costumbre ver en Kant el manantial de origen de la estética alemana. Pero también podría decirse que los autores románticos nunca le siguieron en la actitud fundamental y, desde luego, nunca simpatizaron con el carácter precavido y los gustos conservadores del gran filósofo. Cuando F. W. J. Schelling (1775-1854) compuso su nuevo programa filosófico (1796), ignoraba por completo la distinción kantiana entre estética, ética y epistemología. Allí se expone la grandiosa concepción de que la idea de Belleza, tomada en el altísimo sentido platónico, "da unidad a todas las demás ideas". Y Schelling añade: "Estoy convencido de que el acto supremo por el cual la razón abarca y abraza todas las ideas es un acto estético y de que la verdad y el bien sólo en la belleza llegan a hermanarse. El filósofo ha de tener la misma potencia estética que el poeta. Así adquiere la poesía una superior dignidad y al fin vuelve a ser lo que fué en un principio: la maestra de la Humanidad; entonces ya no hay más filosofía ni historia, sino sólo poesía, la cual habrá de sobrevivir a todas las otras artes y ciencias" [1]. *Poesía* se toma aquí en un sentido universal, de raigambre platónica *(Symposium)*: 'capacidad humana de creación'. Este alegato por la poesía se une luego al deseo de crear "una nueva mitología puesta al servicio de las ideas, una mitología de la Razón". Y las ideas es preciso que se tornen estéticas (o sea míticas) si se quiere que el pueblo las acoja y que tengan eficacia cultural, como es misión del

arte (Schelling concibe dicha misión en forma parecida a como Schiller la describió en sus *Cartas sobre la educación estética*). Pero no confundamos la preeminencia que Schelling requiere para el arte con el esteticismo que florecería en el siglo XIX. De lo que aquí se trata es de borrar toda diferencia entre arte, religión, filosofía y mitología. Mientras Kant se aplicaba con tanto trabajo a delimitar lo bueno, lo verdadero y lo bello, Schelling exalta la belleza como valor supremo. Belleza que no es, en el fondo, más que un disfraz de la verdad y el bien.

Tan singular y juvenil concepción habría de quedar manuscrita hasta 1917. Sin embargo, en las obras que publicó por los primeros años del siglo XIX, Schelling defendió los mismos propósitos (arte en cuanto revelación, filosofía, religión, mito), con fórmulas tan ambiciosas que causaron impresión en la época. Hasta tres etapas podemos distinguir en esas opiniones. Las conclusiones del *Sistema del idealismo trascendental* (1800) presentan diferencias con ciertos pasajes del *Bruno* (1802); y hay nuevos cambios (con retorno parcial a las ideas primeras) en la décimocuarta de las *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803) y en el discurso *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807). Pero entretanto Schelling había ido madurando un sistema estético-poético muy amplio y concreto que difundió en sus conferencias de Jena (1802-1803) y repitió en las de Wurzburgo (1804-1805). De esas conferencias sólo se publicó un breve fragmento en 1802, *Ueber Dante in philosophischer Beziehung* [2]. Sin embargo, todas corrieron mucho manuscritas hasta que fueron editadas en 1859, ya muerto el autor. Debemos considerarlas como la primera de las poéticas especulativas, aunque no hay que olvidar que Schelling conocía las lecciones dadas en Berlín por August Wilhelm Schlegel, y que de ellas sacó muchos datos concretos. Para nuestros fines las conferencias manuscritas son sin duda el material más importante; sin embargo, diremos algo de la estética general de Schelling, ya que sus obras publicadas fueron las de mayor influjo dentro y fuera de Alemania (directo en el caso de Coleridge y Cousin; indirecto en el de Emerson y otros).

En un principio Schelling da nueva vida al neoplatonismo: el arte es visión, intuición intelectual (el término *intuición* procede de Giordano Bruno). Lo mismo el filósofo que el artista calan en la esencia

del universo, en lo absoluto. Con el arte, pues, se derrumban las barreras entre mundo real y mundo ideal [3]. Es que el arte representa lo infinito por medio de lo finito [4], concierta naturaleza y libertad, pues tanto es hijo de lo consciente como de lo inconsciente [5], o sea, de la imaginación, la cual crea inconscientemente nuestro mundo real y crea conscientemente el mundo ideal del arte [6].

Las creencias de Schelling sobre la exacta relación entre filosofía y arte son variables. A veces, filosofía, arte, verdad y belleza resultan identificados por completo [7]. Otras veces, los dos primeros se entienden vinculados entre sí como lo están el arquetipo y su imagen [8], dado que el arte es "real" e "ideal" la filosofía (a pesar de que, según la definición anterior, en el arte se confunden por entero lo ideal y lo real [9]). Y es en el discurso citado pocas líneas antes (*Ueber das Verhältnis*...) donde Schelling expone mejor su interpretación medular del arte como entidad análoga a la naturaleza y dotada del mismo poder creador de ésta. A su juicio, el arte constituye un vínculo activo de unión entre alma y naturaleza [10]; no imita a la naturaleza, sino que compite y rivaliza con ella en fuerza creadora: "el espíritu de la naturaleza, que nos habla tan sólo por medio de símbolos". Las obras artísticas expresan la esencia de la naturaleza y su excelencia se mide según el grado en que nos muestren "como en esbozo ese auténtico poder activo y creador de la naturaleza" [11]. Cuanto más bajo es su plano, más se complace el arte en representar fidelísimamente los aspectos peculiares o "característicos" de los distintos objetos, pero en los planos más altos debe elevarse por encima de todo esto para llegar a la gracia y belleza verdaderas, al concierto total de las facultades anímicas, a "la certeza de que toda antítesis es mera apariencia, que el amor es lazo de unión entre todos los seres y que el puro bien es fundamento y contenido de la creación entera" [12]. En la naturaleza misma cree ver Schelling "un poema que yace encerrado en secreta y prodigiosa cifra", el cual, si pudiéramos leerlo, se nos revelaría como "una odisea del espíritu" [13] que se busca y se rehuye perpetuamente a sí mismo. El poeta es, diríamos, el libertador de la naturaleza o, como decía Novalis del hombre en general, el Mesías de la naturaleza.

Pero sólo en las lecciones manuscritas de *Filosofía del Arte* toman nitidez estas ideas y se enlazan con la literatura propiamente dicha. Allí

se aclara la función que la mitología tiene en la concepción de Schelling. Los mitos son el asunto o tema propio del arte. Así como la filosofía toma por asunto las ideas, así también el arte busca el necesario suyo en los dioses [14]. Estos dioses se nos hacen accesibles únicamente, no por la razón, sino por la imaginación [15]. Schelling piensa ahí ante todo, claro es, en las divinidades griegas, pero exalta igualmente como tema del arte cualquier otra mitología. Objetivo del arte es representar lo absoluto, mas sólo puede hacerlo por medio de símbolos, y como la mitología es un sistema de símbolos, ella constituye propiamente el arte. Schelling hace ver las diferencias entre símbolo (unión de lo general y lo particular), que es lo verdaderamente artístico, alegoría (lo particular en cuanto signo de lo general) y esquema (lo general en cuanto signo de lo particular, como ocurre en el pensamiento abstracto). Esa unión a que el símbolo aspira se alcanza plenamente en lo mitológico [16], pues aquí se da una "indiferencia" completa entre lo general y lo particular; la diosa Venus *significa* o representa, por un lado, la Belleza, pero, además, *es* belleza ella misma. La mitología es creación no de un individuo, sino de todo el género humano. Y verdadera mitología, según se desprende de las palabras de Schelling, sólo lo es la griega, pues con muchos argumentos sostiene que la cristiana o es alegórica o histórica. Cristo, uno de los dioses, "el último de los dioses antiguos" [17], no constituye buen tema artístico, porque el puro sufrir nada tiene de poético [18]. Los ángeles tampoco tienen sitio en la poesía por ser incorpóreos, irreales e inconcretos [19]. Sólo Satanás goza de individualidad concreta y está muy cerca de ser una figura mitológica [20]; claro que entonces sus orígenes serán paganos.

Creeríase, pues, que la poesía nada tiene que esperar en el mundo moderno. Y no: Schelling no se entrega a una exaltación sin límites de la mitología clásica. También los mitos cristianos tienen para él aspectos históricos de utilidad: los apóstoles, las leyendas hagiográficas, y aun los mitos caballerescos. Calderón es, a muchas brazas sobre Shakespeare, la cumbre última de la poesía cristiana [21]. En cambio, los autores protestantes o racionalistas son contrarios a la mitología y por consiguiente a la poesía: quedan, pues, condenados Milton (por abstracto) y Klopstock (por vacuo) [22]. El catolicismo es cosa recomendable, porque representa un elemento necesario para la poesía y los mitos modernos [23]. Un leve cambio de matiz en el sentido de "mito" y

ya Schelling puede decir que algunos autores modernos han logrado superar los obstáculos que aquél les oponía. Dante ha conseguido, en algunos casos (Ugolino, p. ej.), convertir en míticas sus figuras históricas [24]. Shakespeare ha creado todo un mundo de mitos originales. Cervantes ha dado vida en don Quijote y Sancho a auténticos seres míticos [25]. Y Goethe dejará a los alemanes en su *Fausto* (aún no acabado cuando escribía Schelling) un poema de la más pura cepa mitológica. Por tanto, no hay que entender eso de *mitología* como si se tratara de una congregación de dioses: Falstaff o Sancho Panza no son dioses, sino verdaderos *mitos:* universales y concretos a un tiempo; caracteres significativos y tipos simbólicos y eternos.

Schelling tiene fe en la mitología que ha de venir; cree que un hombre de gran fuerza creadora podrá dar forma a sus propios mitos [26], que ha de nacer un nuevo Homero. Sin duda quiere aludir a la nueva física (o sea, a su propia *Naturphilosophie* especulativa) como fuente ideal para esa gran epopeya del futuro donde se llegará a la identificación de la filosofía y la poesía [27]. Las esperanzas de Schelling en el futuro resultan tristemente nebulosas; en cambio, sus intuiciones —íntima relación de símbolo y mito, diferencias entre símbolo y alegoría, descubrimiento de lo que de mítico tienen las figuras inmortales creadas por la moderna fantasía— sorprenden por la originalidad y el valor imperecedero.

El análisis de las distintas formas del arte que sigue a continuación ya es mucho menos importante. Que la poesía sea una visión interior y el arte una creación exterior nos parece idea tan nueva como arbitraria y equívoca. En cuanto a las diferencias que Schelling quiere establecer entre lo sublime y lo bello, entre lo ingenuo y lo sentimental o entre el estilo y la manera, ninguna luz arrojan porque siempre la decisión recae en favor del primer miembro de cada dualidad y todo acaba por diluirse al fin en la oposición *arte-no arte:* lo ingenuo es lo bueno artísticamente, lo sentimental es lo malo, y así sucesivamente. Ni hará falta que sigamos a Schelling en sus pasos por el mundo de la escultura, la pintura o la música, donde ocurren comparaciones tan renombradas y fantásticas como la de que "la música es una forma de escultura" [28], o aquella otra de que la arquitectura es "música congelada" [29].

Pero su ingeniosa teoría de los géneros merece atención y examen. Según ella, la poesía no se diferencia de las otras artes más que en su evidente medio de expresión: el lenguaje. Y el lenguaje, a su vez, se diferencia de los otros medios expresivos en ser "ideal" y los demás —piedra, sonidos, colores— "reales". Los diversos géneros poéticos, a todos los cuales es común el rasgo general que caracteriza el arte —unir lo finito y lo infinito—, se distinguen entre sí por su mayor o menor inclinación hacia uno de estos dos extremos. Aún más: cada uno de ellos (según demuestra un cuidadoso esquema involutivo) se corresponde también con una de las artes: la lírica con la música, la épica con la pintura, la dramática con la escultura. En la poesía lírica predomina lo finito, es decir, el sujeto, el yo del poeta. Por eso es el género más subjetivo, más personal, y está, según dicha clasificación, muy próximo a la música [30], que también expresa sentimientos subjetivos. Pero dentro de la lírica prefiere Schelling la griega, que es precisamente la más objetiva, la que más cuida la forma, y la italiana, según los moldes fijos y convencionales ideados por Dante y Petrarca. La poesía épica deja lo consciente y lo subjetivo para expresar otra de las facultades humanas, la acción; es, pues, imagen de la historia. En este género lo finito y lo infinito llegan a una armonía: ya no hay allí conflictos ni intervención del destino [31]. La épica es intemporal, o mejor dicho, permanente *(stätig)*, indiferente al tiempo. Las acciones de que se ocupa son casuales y azarosas, por lo cual la épica no tiene principio ni fin en concreto. El poeta épico, desligado de su yo, mira el mundo con ojos fríos, objetivos. Claro queda cómo Schelling logra acoplar en su cuadro todos los caracteres de la épica que encontró en las teorías de A. W. Schlegel y Humboldt.

Vienen después los subgéneros en que se reparte la épica: elegía, idilio, poesía didáctica, sátira. Es de notar la elevada jerarquía que se otorga ahí a la didáctica: Schelling pone su ideal en un futuro Lucrecio que nos dé en sus versos la *summa* filosófica del hombre [32]. A los subgéneros antes citados hay que añadir los poemas caballerescos; el gran modelo es Ariosto (sin embargo, Schelling no debió de conocer muy bien al poeta italiano a juzgar por el burdo error en que incurre sobre él) [33]. A esas narraciones en verso hay que incorporar igualmente la novela. De la novela no hay más ejemplares perfectos,

para Schelling, que el *Quijote* y el *Wilhelm Meister,* pues sólo en éstos concurren las circunstancias de objetividad, ironía, intervención del azar, etc., que nuestro autor exigía al género. Las novelas inglesas, en cambio, son objeto de dura crítica: *Tom Jones* no es más que un cuadro de costumbres pintado con crudos colores [34]; *Clarissa,* pese a representar objetivamente las cosas, está viciada por la pedantería y la prolijidad [35]. Las novelas cortas *(Novelle)* son, según Schelling, relatos breves de estilo lírico, agrupados alrededor de un centro común.

A Schelling le preocupa, desde su punto de vista mitológico, que no haya en la historia moderna un "acontecimiento de validez general" susceptible de ser elaborado épicamente: algo tan general, nacional y popular como debió de ser la guerra de Troya. Hay algunos poemas no exentos de rasgos épicos, como el *Hermann und Dorothea* de Goethe, pero es dudoso —piensa— que tales epopeyas individualistas, aunque se las agrupe alrededor de un centro, puedan llegar por síntesis o por expansión a la deseada totalidad de sentido colectivo [36]. Lo que sorprende es ver empleada aquí como incitación para la epopeya colectiva del futuro la célebre teoría de Wolf sobre los orígenes de los poemas homéricos.

Como último de los géneros épicos ve Schelling la *Divina Comedia.* Esta obra es una epopeya *sui generis;* no una novela, ni un poema didáctico, ni una epopeya al estilo antiguo, ni una comedia, ni un drama, sino una inextricable suma y un perfecto entretejimiento de todos ellos. Por su especie constituye el ejemplar más universal de la poesía moderna, el poema de los poemas [37]. Además de encerrar una síntesis de religión, ciencia y poesía, tiene carácter individualísimo y, al mismo tiempo, universal y genérico; temporal (en el sentido de "típicamente medieval") y eterno al mismo tiempo. Cierto —admite Schelling— que los personajes dantescos son alegóricos o históricos, pero el lugar eterno que ocupan les permite aspirar también a la eternidad. Tanto las figuras (Ugolino, p. ej.) y sucesos que Dante tomó de su tiempo como los de tipo ficticio (p. ej., el final de Ulises y sus compañeros) adquieren en el poema una fuerte evidencia mítica. Schelling separa nítidamente los tres reinos: el Infierno, tenebroso, escultórico, material; el Purgatorio, coloreado, pictórico; el Paraíso, musical, radiante de pura y vivísima luz. Pero cuida de sub-

rayar que esas tres esferas colaboran armónicamente en la plenitud del resultado total: la *Comedia* no es exclusivamente plástica o pictórica o musical, sino integración de todos estos aspectos; ni lírica, épica o dramática, sino una fusión de las tres cosas. Por ello anuncia el advenimiento de la poesía moderna, a la vez individual y genérica, localista y universal.

Para Schelling, cada época puede y debe componer de nuevo su *Divina Comedia* (he ahí expresado otra vez el anhelo de una epopeya filosófica universal). No extrañará, pues, que dadas sus ideas sobre Dante, rechace indignado [38] la opinión de Bouterwek (en la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit)* de que la *Divina Comedia* no es más que una galería de retratos, una serie de pasajes hermosos cuando no "faltos de gusto". Hoy día Croce es uno de los raros críticos que apoyan las palabras de Bouterwek [39]: es que él también quisiera desarticular, en el poema dantesco, sistema filosófico y poesía, armazón teológica y arte. Pero el lema de Schelling (y de los románticos alemanes) se llama "totalidad", y ya es gran mérito de nuestro crítico el que desde los primeros escritos haya atendido a la unidad y estructura general de la *Comedia,* haciendo caso omiso de encasillamientos de género.

La dramática —había que esperarlo— es, en la visión de Schelling, especial unión de la lírica y la épica, antagonismo entre libertad y necesidad en el que ambas resultan vencedoras y derrotadas a la vez [40]. El triunfo de la necesidad no supone que la libertad perezca, ni el triunfo de la libertad que perezca la necesidad. De hecho, esta síntesis última de libertad y necesidad vale sólo para explicar la tragedia. Necesariamente el héroe trágico ha de ser culpable efectivo de un delito y libremente ha de aceptar su castigo al final. La auténtica tragedia no presenta el castigo de una falta cometida con todo propósito y deliberación, sino la libre aceptación de ese castigo por parte de un culpable sin culpa: con el sacrificio del individuo se consigue a un tiempo afirmar la libertad de conciencia y restaurar el orden moral. La teoría trágica de Schelling difiere, pues, muchísimo de las de Kant, Schiller y los Schlegel, y prepara el camino a la de Hegel. Schelling tiene sin duda en el pensamiento el *Edipo rey;* de los tres trágicos griegos, su preferido es Sófocles. A Eurípides le re-

procha duramente, pero sin consistencia, el haber manejado los mitos griegos con demasiada libertad [41].

La comedia es el propio reverso de la tragedia. En esta última la necesidad es objetiva (o sea, está en el orden del universo), y la libertad, subjetiva (está en la rebelión moral del héroe). Pero en la comedia la relación se invierte: ahora la necesidad está en el sujeto y la libertad en el objeto. Con ello quiere decir Schelling, si no me engaño, que en la comedia el personaje está determinado y predestinado; en cambio, el mundo y su orden aparecen tratados libre e irónicamente. Como no podía ser menos, el gran ejemplo de comediógrafo, para Schelling, es Aristófanes.

La dramática moderna se aparece a nuestro crítico como mezcla de lo trágico y lo cómico; algo así, pues, como un retorno a la épica. Ejemplo ilustrativo es Shakespeare. Como A. W. Schlegel, Schelling cree que en el teatro shakespiriano los caracteres han venido a sustituir al hado antiguo; mejor aún, que en esos héroes el carácter se *ha hecho* hado [42]. Shakespeare se nos presenta como el más grande inventor de lo "característico" y por ello algo deficiente en belleza, demasiado próximo al realismo. Con los Schlegel, Schelling ve en el genial dramaturgo un artista profundamente consciente; en apoyo de ello se refiere a los poemas shakespirianos, llenos de sentimientos subjetivos y tiernos, pero elaborados con toda lucidez y consciencia. Ni huellas quedan ya aquí de las creencias del *Sturm und Drang,* para quien Shakespeare era el bárbaro divino por excelencia.

A Calderón le eleva Schelling aún por encima de Shakespeare, en particular por *La devoción de la Cruz,* drama que leyó en la traducción de A. W. Schlegel. Allí todo ocurre con el concurso de la Providencia o destino cristiano, según la cual el pecador es prueba necesaria de lo que puede la Gracia divina [43]. El pecado original es la culpa involuntaria del héroe, que ha de ser sacrificado para poder salvarse. Calderón, a juicio de Schelling, es tan perfecto en forma como en ejecución artística; sólo Sófocles puede comparársele [44].

Choca mucho que Schelling considere el *Fausto* de Goethe como una comedia moderna del más excelso estilo. Aun no conociendo de esta obra más que el fragmento de 1790, comprendió que su héroe habría de salvarse y que sería elevado a esferas superiores [45].

Schelling acaba sus conferencias expresando la esperanza de una futura unión de las artes que ha de llevar al resurgir del teatro griego, respecto al cual la ópera moderna no es más que una caricatura [46]. Apunta así, como tantos otros alemanes de la época, al ideal preconizado por Wagner. Por lo general, sin embargo, el dechado poético de Schelling no está en esa romántica confusión de las artes, sino en un arte de tipo colectivo y sumamente estilizado, que tiene de griego el gusto severo por lo escultórico y plástico. Helenismo que, en la práctica, modifican un tanto la admiración a Dante, Cervantes, Calderón y Goethe, el entusiasmo por la tragedia de espíritu cristiano, los anhelos de un nuevo poema filosófico y, en fin, la creencia en el inagotable talento del hombre para idear nuevos mitos.

La *Philosophie der Kunst (Filosofía del arte)* de Schelling no siempre muestra las debidas proporciones de organización; a veces ha dejado huellas en ella el apresuramiento, cosa natural tratándose de conferencias. Tuvo la desgracia de no ser publicada hasta 1859, cuando ya no podía ejercer influjo directo. Pero había circulado manuscrita y un discípulo de Schelling, Friedrich Ast (1778-1841), aireó las ideas de aquella obra en su *System der Kunstlehre* (1805: *Sistema de las doctrinas artísticas)*. Hegel, pese a que quizá no llegó a leer las conferencias de Schelling, arranca de la misma postura que éste; así lo hacen también, por sus propios caminos, Schopenhauer y Solger. Coleridge comulgó con las ideas de Schelling durante algún tiempo y se tenía ante todo por expositor de ellas. Emerson nos hace recordar a veces a Schelling, y lo mismo ocurre con Bergson, quien sin duda conoció al filósofo alemán a través de Ravaisson.

NOVALIS

Saintsbury consideraba a Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) no sólo "el más grande de los críticos románticos alemanes" y muy superior a los Schlegel, sino también "en cierto sentido, el crítico más grande de Alemania" [1]. Exageraba sin duda, pues Novalis depende diáfanamente de Schelling en la teoría literaria, y en la crítica concreta apenas hace más que formular sus opiniones de un modo aforístico. Es que, como de costumbre, Saintsbury confunde la feliz tro-

quelación del gusto literario con la crítica propiamente dicha, olvidándose de que ésta exige análisis, explicación, valoración aquilatada.

Sin embargo, Novalis tiene algo personal que decirnos acerca de la poesía. En sus manos, la teoría de Schelling adquiere un sesgo místico y se vincula más claramente con la concepción de la poesía como ensueño y cuento maravilloso. Poesía que llega a identificarse virtualmente con la religión y la filosofía, mientras el poeta queda exaltado a la categoría de ser sobrehumano. Novalis cree que el instinto poético tiene mucho de común con el instinto místico [2]. Por consiguiente, el estado poético, como el místico, es indefinible e inefable: "a quien no sabe y siente inmediatamente lo que es poesía, no se le puede inculcar ninguna idea de ella" [3]. Al mismo tiempo, Novalis identifica la poesía con la libre asociación de ideas, con el juego [4] (evidentemente, en el sentido de Schiller) y el pensar (pues ambas cosas, pensar y componer poesía, son producto del libre uso creador de nuestras facultades [5]) y, en último extremo, con la verdad misma. Poesía —habría de decir— "es lo verdadera y absolutamente real. Ese es el meollo de mi filosofía. Cuanto más poético, más verdadero" [6].

Si aceptamos este modo de igualar o ampliar términos, comprenderemos por qué lamentaba Novalis (por boca de su poeta Klingsohr) la vulgar opinión de que "la poesía tiene un nombre especial y los poetas forman un gremio no menos especial". Y la rebate así: "Nada de especial. Es el modo de obrar propio del espíritu humano. ¿Acaso hay algún hombre que no poetice y anhele a cada momento?" [7]. Poesía, pues, es pensamiento, juego, verdad, anhelo; es, en suma, toda actividad humana libre. Novalis llega a decir que "el amor no es otra cosa que la suprema poesía natural" [8], que "la poesía mejor está cerquísima de nosotros y no es raro que su materia favorita sea un objeto común y ordinario" [9], e incluso que "la poesía descansa totalmente en la experiencia" [10]. Pero no vayamos a creer que estamos ante una defensa del realismo. Lo que quieren decir estos pasajes es que todo es poesía, que todo puede transformarse en poesía y alcanzar significación poética y por tanto cósmica. De hecho Novalis condena expresamente "la imitación de la naturaleza". Su modo de entender la poesía es justamente el opuesto [11]. De ahí que exaltase los cuentos maravillosos como forma poética suprema; de ahí también que escribiese obras en prosa totalmente alejadas de la realidad.

Para nuestro crítico, "El poeta verdadero... es siempre un sacerdote"; lo mejor sería volver otra vez a aquella unidad primitiva de sacerdote y poeta [12]. El poeta es también un servidor de los primeros dioses del hombre, de "las estrellas, la primavera, el amor, la felicidad, la salud y las riquezas" [13]. Sólo él merece propiamente el nombre de sabio: "El auténtico poeta es omnisciente —un mundo real en pequeño—" [14]. Hemos de comprender que toda separación entre poeta y pensador es engañosa y dañina: "...síntoma de enfermedad y de morbosa constitución" [15]. En fin, el poeta expresa con su voz el universo [16] y representa el genio de la humanidad [17]. He ahí todos los temas de la vieja tradición platónica, parafraseados con tanto fervor como desmesura.

Para mí, las ideas de Novalis tienen más interés y relieve cuando se concretan más a la definición de la poesía y sus géneros. Es entonces cuando Novalis concibe la poesía en un sentido plena y profundamente simbólico, soñador, musical. No nos ofusquemos ante declaraciones como las siguientes: "Un poema, cuanto más personal, localista, temporal y peculiar es, tanto más cerca está del centro de la poesía", "El poema debe ser tan inagotable como el ser humano o el buen refrán" [18]. A lo que se alude en estas frases es a la exactitud ritual propia de la poesía y a los significados singulares y múltiples de sus símbolos. No es un alegato en favor del realismo, del color local o de las peculiaridades personales, sino una protesta contra las abstracciones y generalidades neoclásicas. Novalis especula con la posibilidad, que estima necesaria, de ciertas "narraciones carentes de conexión pero no de asociación, algo así como los sueños: poemas puramente eufónicos y plenos de bellas palabras sin sentido ni conexión alguna, comprensibles a lo sumo en estrofas sueltas. Serían meros fragmentos de las cosas más diversas. La verdadera poesía puede tener, cuando más, un sentido alegórico de carácter muy amplio y un efecto indirecto, como lo tiene la música" [19]. Y se pregunta: "¿Es que la poesía no habrá de ser más que música y pintura, etc., interiores, modificada, eso sí, por la naturaleza de los afectos?" [20]. No hay que confundir esta concepción con la música y la pintura poéticas en que pensaban Tieck y Goethe [21]: éstos deseaban una poesía de tipo descriptivo e imitadora de la música, mientras que Novalis aboga por una poesía que, dentro

del estilo que le es peculiar, sea, de algún modo, más musical y pictórica [22].

Tan oscuras ideas ganan en claridad si atendemos a lo que Novalis exigía de los géneros poéticos capitales, el cuento fantástico o maravilloso y la novela: "El cuento es, como si dijéramos, el canon de la poesía...; todo lo poético tiene que ser como un cuento de hadas. El poeta adora la casualidad" [23]. Ese cuento, tal como él lo define, es en verdad una especie de cuadro visto entre sueños, una suma de cosas y sucesos maravillosos; por ejemplo, una fantasía musical, o el torrente de armonía que modula un arpa eólica, o la Naturaleza misma [24]. Novalis asegura: "En el cuento es donde me creo capaz de expresar mejor mis estados de ánimo", y a continuación agrega ingenuamente: "Todo es cuento" [25], pues evidentemente el mundo está tejido de misterio y ensueño. El poeta de esos cuentos fantásticos es también profeta de lo por venir: en su narración el mundo original, el mundo anterior al tiempo y la historia, la era de la libertad, la remota Edad de Oro, anuncian y prefiguran la Edad de Oro futura [26].

En cuanto a la novela *(Roman)*, es mera variante del cuento *(Märchen)*, como lo demuestra la propia novela que escribió Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. El adjetivo *romántico (romantisch)* —todavía no fijado en el sentido schlegeliano— lo deriva Novalis de *Roman*, "una especie de cuento fantástico". La poética *romántica* es, pues, "el arte de hacer extraño un objeto, pero también familiarmente grato y atractivo" [27]. Y como todas las cosas tienen algo de extraño, Novalis puede decir que "nada hay más romántico que lo que solemos llamar mundo y destino. Vivimos una novela *(Roman)* colosal (en grande y en pequeño)" [28]. La novela es también historia libre, algo así como la mitología de la historia[29].

Romantiker es, para Novalis (parece que fué él quien acuñó la palabra), sinónimo de novelista [30]. Y la novela debe ser total y absoluta poesía [31]. *Romántico* puede incluso tener cierto matiz místico: así, cuando Novalis dice, de un "Dios personal", que es "un universo que se ha hecho romántico", o, de la personalidad humana, que es el elemento romántico del yo [32]. Analizados estos desconcertantes cambios semánticos a la luz de todo el sistema, resulta que *romántico* significa ahí lo esencial, lo verdaderamente real, o sea, eso que hoy hemos dado en llamar "existencial". Ahora comprendemos por qué

afirma Novalis que "la más alta tarea de la lógica suprema consiste acaso en aniquilar toda contradicción" [33]: es que en su dialéctica todo se muda y transforma en todo, cabalmente como ocurre en los cuentos fantásticos. Poesía es metamorfosis, entendida en el mismo sentido de su poema *Die Vermählung der Jahreszeiten (La boda de las estaciones)* [34], donde se vaticina la fusión del futuro, el presente y el pasado, de las estaciones del año, de la juventud y la vejez. "La filosofía es la teoría de la poesía. Nos enseña qué es la poesía, cómo es una cosa sola y todas las cosas a la vez" [35]. El *En kai pan* del panteísmo místico es lo que aquí se invoca como poética.

Admira que un monismo tan radical no impida a Novalis establecer distinciones y darse cuenta perfecta de la función que la razón y el lenguaje desempeñan en el proceso creador. Este proceso es "una doble actividad, crear y comprender, que se unen en un momento único; un mutuo perfeccionarse de la imagen y el concepto" [36]. En particular "el poeta joven nunca será bastante frío ni bastante consciente" [37]. "Para el poeta, nada es tan necesario como captar la naturaleza de cada oficio, familiarizarse con los medios precisos para alcanzar cada objetivo, tener serenidad para saber elegir en cada momento y circunstancia lo más favorable. El entusiasmo sin la inteligencia es inútil y peligroso y pocos milagros podrá hacer el poeta que empieza por admirarse de los milagros" [38]. "La poesía requiere ser cultivada como un arte riguroso" [39]. Fácil es ver que para Novalis no había contradicción entre este considerar ahora al poeta como artífice escrupuloso y otras veces como mago y profeta. El poeta es ambas cosas a un tiempo, del mismo modo que el humilde pintor medieval podía esmerarse en su oficio y estar sintiendo a la vez el soplo de la inspiración religiosa.

También comprende Novalis muy bien la diferencia entre "el arte real, perfecto, efectivo, llevado a cabo por medio de órganos exteriores, y el arte imaginario" [40], que se queda en lo interior. Y dirá algo en lo que Croce le apoyaría: "Tan sólo sabemos una cosa en cuanto nos es posible expresarla, o sea hacerla" [41]. Este destacar la unidad de lo consciente y lo inconsciente, la función propia del lenguaje y la expresión, hay que entenderlo dentro de la filosofía general de Novalis. La lucidez o consciencia de que habla no es, ciertamente, el racionalismo cartesiano, sino un estado que antes ha pasado por la in-

consciencia; de hecho coincide —como Novalis reconoce— con lo que Schlegel llamaba *ironía,* es decir, "consciencia verdadera, auténtica serenidad de espíritu" [42]. No se trata de razón o de raciocinio, sino de iluminación. De igual modo, el lenguaje no se reduce a una herramienta bien conocida y amada por el poeta [43], sino que es, además, un mundo de signos y sonidos [44], de claves jeroglíficas que le permiten leer en el gran libro de la Naturaleza y descifrar sus misterios [45]. Las palabras no son, para Novalis, signos genéricos [46], sino "palabras mágicas", "conjuros", "encantamientos" [47]: "Así como las ropas de un santo conservan todavía un milagroso poder, así también hay palabras santificadas por ciertos recuerdos sublimes y que casi por sí solas se han convertido en poema. Al poeta no le parece que la lengua sea demasiado pobre, sino demasiado genérica. A menudo le hacen falta palabras muy repetidas, desgastadas por el uso" [48], seguramente para hacerlas revivir y transformarlas otra vez en palabras mágicas. "El mundo es una metáfora universal, y una imagen simbólica, del espíritu" [49]. De ahí el deseo de Novalis de "una tropología que contenga las leyes de la simbólica construcción del mundo trascendental" [50]. El lenguaje es magia, como lo son la ciencia y la poesía, y estas tres fuerzas han de "elevar al hombre por encima de sí mismo", reconciliándole de nuevo con la naturaleza, retrotrayéndole a la Edad de Oro, transformando el mundo en pleno paraíso. "Con la poesía logra despertarse la suprema simpatía y colaboración, la íntima unión de lo finito y lo infinito" [51].

Ya se comprenderá que en tal visión del mundo no queda sitio para la crítica: "Hacer crítica de la poesía es absurdo. La única decisión posible (y eso es lo difícil) consiste en saber si algo es o no es poesía" [52]. Actitud muy razonable si creemos en el carácter divino y revelador de la poesía. A lo sumo admitirá Novalis la "crítica productora", la "capacidad de engendrar el mismo producto que ha de ser objeto de crítica" [53]. Pero esto convertiría al crítico en poeta y extirparía toda crítica. Y, sin embargo, aún hay cierta esperanza para la crítica. Porque Novalis concluye diciendo:

> ¡No censures nada que sea humano! Todo es bueno, sólo que no en cualquier lugar, ni siempre, ni para todo el mundo. Así ocurre también con la crítica. Al juzgar poesía, por ejemplo, hay que tener cuidado de no censurar nada

> que, tomado en sentido estricto, no sea un verdadero defecto artístico, una disonancia en el todo armónico. Asignemos su radio de acción a cada poema, lo más exactamente posible, y ya será crítica suficiente para la vanidad del autor. Pues sólo hemos de juzgar los poemas en este aspecto: si su ámbito es amplio o reducido, próximo o lejano, oscuro o claro, alto o bajo. Así, Schiller escribe para pocos, Goethe para muchos. Hoy día nos preocupamos poco de advertir al lector cómo debe leer un poema, en qué únicas circunstancias puede ser de su agrado. Cada poema está en relación con distintas clases de lectores y distintas circunstancias. Y tiene su propio medio ambiente, su propio mundo, su Dios propio[54].

Según esto, la crítica tendría que determinar la posición estratégica de cada obra de arte, su situación en el mundo de la poesía, los lectores más idóneos para apreciarla. Novalis se fija en que un libro provoca mil sensaciones y estímulos, unos concretos y determinados, otros libres. La reseña ideal sería la síntesis o esencia completa de cuanto pudiera decirse o escribirse sobre él[55].

Novalis escribió pocas críticas de este tipo y, desde luego, no nos ha dejado ninguna reseña. Pero sí expuso y definió con cierto pormenor su actitud respecto a algunos autores. Lo que dice de Shakespeare no es del todo ajeno a su teoría poética. En primer lugar, se revuelve Novalis contra ese maestro de artesanía artística que los Schlegel creen descubrir en el dramaturgo inglés (cosa comprensible en nuestro crítico, para quien el arte es cosa de la naturaleza). No: Shakespeare nada tiene de "calculador, de sabio"; sus obras, "como los productos de la naturaleza, llevan la impronta de un espíritu que piensa"; cuajadas están "de correspondencias con la estructura infinita del Universo, de coincidencias con ideas posteriores, de afinidades con las más elevadas fuerzas y sentidos de la Humanidad... Son tan simbólicas y ambiguas, tan simples e inagotables como aquéllas, y nada más insensato que llamarlas obras de arte en ese angosto y mecánico sentido de la palabra"[56]. Al principio, Novalis —bajo la impresión del ensayo de A. W. Schlegel sobre *Romeo y Julieta*— veía en Shakespeare una figura llena de irreconciliables contrastes: poético y antipoético, armónico e inarmónico; vulgar, bajo y feo unas veces, otras romántico, elevado y hermoso; verdadero y ficticio[57] a

la vez. Sus dramas históricos le parecían el vivo ejemplo de ese conflicto entre lo poético y lo no poético [58]. Lo que extraña es que tenga a *Hamlet* por sátira de la moderna civilización y por expresión del odio nacionalista inglés a Dinamarca [59], como extraña también que vea en las poesías shakespirianas algo parecido a la prosa de Cervantes y Boccaccio, muy "elegante, libresca y perfecta" [60]. Al avanzar más su breve vida, Novalis mostró desconcierto ante Shakespeare, más oscuro para él que los mismos griegos: "Las agudezas de Aristófanes las comprendo, pero estoy lejos de comprender las de Shakespeare. A Shakespeare no le acabo de entender muy bien" [61].

Más cerca tenía que sentirse Novalis de los alemanes anteriores o contemporáneos. Por Schiller (como persona y como fuerza moral), tenía un verdadero culto, y le vaticinó que sería "el educador del siglo venidero" [62]. Incluso apoyó su reseña de Bürger, que todavía encontraba algo suave [63]. Algunas sagaces observaciones de Novalis muestran lo bien que comprendía las limitaciones de los Schlegel y Tieck. Pero lo más característico y explícito es su reacción frente a Goethe, y sobre todo frente al *Wilhelm Meister*. Primero vió en esta obra la novela romántica ideal: romántica por su filosofía y moral, como por la ironía que allí lo baña todo [64]. Más tarde descubrió —¡y cómo se lamenta de su ceguera de antes!— que tal novela es de un preciosismo presuntuoso, falto de poesía hasta lo increíble, satirizador de la poesía y la religión, etc.; es una especie de *Candide* volteriano dirigido contra la poesía [65]. Y aún más defectos: obra íntegramente prosaica y modernista [66], donde lo romántico, la poesía natural y lo maravilloso no pueden vivir, donde naturaleza y sentido místico brillan por su ausencia. A Novalis, de noble linaje al fin, le duele lo que creía un glorificar la caza de las ejecutorias de nobleza. A su juicio, no se sabe qué queda peor parado, si la poesía o la nobleza, ya que Goethe considera a la primera como parte de la segunda y viceversa [67]. Frente a los Schlegel, que exaltaban el *Wilhelm* como la novela romántica por excelencia, Novalis la estima de espíritu prosaico, filisteo y esnob: "odiosa", y hasta "necia" *(albern)*. Contra ella escribió su *Heinrich von Ofterdingen,* novela donde se hace la apoteosis de la poesía [68] y donde se exalta la unión última con el universo, con la naturaleza, con el Uno y el Todo, con la muerte y, en fin, con el sueño:

Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt[69].
(El mundo se hace sueño; el sueño se hace mundo.)

WACKENRODER Y TIECK

Es corriente poner en relación a Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) y a su amigo Ludwig Tieck (1773-1853) con Novalis, pero la verdad es que les separan de éste el sistema estético y el fondo intelectual. Novalis tiene sus raíces en Hemsterhuis, Schiller y Schelling. En cambio, Wackenroder arranca de Hamann y Herder. Y Tieck es un pensador ecléctico que acoge casi año a año las teorías estéticas de sus contemporáneos, empezando por Wackenroder y acabando por su amigo Solger, a quien estuvo ligado muy estrechamente.

Wackenroder tuvo muy poco de crítico *literario*. Opiniones literarias se encuentran en su correspondencia o en el ensayo (escrito a instancias de uno de los primeros eruditos de la historia literaria alemana, Erduin Julius Koch), tan riguroso, que dedicó al teatro de Hans Sachs. Sin embargo, será mejor atender a las teorías que expuso en las *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) y en las *Phantasien über die Kunst* (1799), obras que aunque manifiestamente consagradas a la pintura o a la música, expresan la actitud de Wackenroder hacia el arte en general y el suyo en particular, bajo la máscara del "lego aficionado al arte" en un caso, y del músico Joseph Berglinger en otro. Su concepción del arte y aun el tono general de sus escritos son demasiado importantes y novedosos para olvidarlos en una historia de la crítica.

Es indudable que Wackenroder concibe el arte, ante todo, como servidor de la religión y hasta como religión y revelación en sí mismo. Todos los grandes artistas han sentido la inspiración celestial, creen en "el inmediato auxilio divino" [1] y rezan por él. En su candoroso estilo, Wackenroder cuenta cierta anécdota de Rafael: una vez vió en sueños el pintor un cuadro de la Virgen tan perfectamente acabado que al despertar no tuvo más que copiarlo de memoria. Y como prueba de esa fantasía, alega Wackenroder una carta auténtica de Rafael a Castiglione, donde se dice que "a falta de bellas mujeres, se valió de cierta idea que le vino a la mente". Pero Wackenroder,

ignorante de que Rafael no se refería ahí a la Virgen, sino a Galatea [2], traduce *idea* por *Bild* ('cuadro') y *mente* por *Seele* ('alma'), con lo cual da a ese neoplatónico pasaje, relativo a la "idea interior", la quimérica interpretación de "cuadro soñado".

Dos son los lenguajes en que Dios nos habla: el arte (entendido como inspiración divina) y la naturaleza: "El arte habla al hombre por medio de imágenes y se sirve de una escritura jeroglífica cuyos signos conocemos y entendemos en lo externo. Pero el arte funde lo espiritual y lo no sensorio en formas visibles". Arte y naturaleza "conmueven juntamente nuestros sentidos y nuestro espíritu; o más bien es como si todas las partes de nuestro ser, incomprensible para nosotros, se confundiesen en un solo y nuevo órgano que capta y aprehende las maravillas celestiales por este doble camino" [3]. Escritura en cifra, doble lenguaje de naturaleza y arte, son ideas que ya se encuentran en Hamann, pero que Wackenroder expresa en un nuevo marco y con nuevo y amoroso sentimiento. Por la misma razón recurre también a la imagen neoplatónica y leibniziana que pinta a la naturaleza y al arte como "dos mágicos espejos cóncavos... que me reflejan simbólicamente todas las cosas del mundo y mediante cuyas imágenes mágicas aprendo a conocer y comprender el verdadero espíritu de todas ellas" [4]. La poesía queda excluída, en apariencia, de esta concepción del arte, puesto que expresamente se desechan ahí las *palabras:* "Sólo lo Invisible que se cierne sobre nosotros es lo que las palabras no hacen descender en nuestro ánimo" [5]. Pero es más probable que las palabras de que se habla sean las racionales o las cotidianas o el lenguaje científico, y no la poesía, que es una de las artes y además la propia de Wackenroder.

Entendiendo así el arte —inspiración de las alturas, proclamación de un misterioso y divino lenguaje de signos—, no es extraño que Wackenroder desprecie toda crítica o reflexión sobre él: "Quien se proponga descubrir, ayudado por la varita de la razón pesquisidora, aquello que solamente desde dentro puede sentirse, no logrará descubrir más que pensamientos sobre el sentimiento, nunca el sentimiento en sí. Un abismo eterno y hostil se abre firmemente entre el corazón sensible y las pesquisas de la investigación. El sentimiento se deja captar y comprender únicamente por el sentimiento" [6]. Luego no puede ni debe haber comparación alguna entre las diversas obras de arte:

"La verdadera piedra de toque para aquilatar las excelencias de una obra de arte está en que uno olvide por ella todas las demás y ni siquiera se le ocurra querer compararla con las otras" [7].

Si las obras de arte no se dejan comparar entre sí, ya que todas las verdaderamente genuinas revelan la misma calidad de inspiración, se impone como consecuencia una tolerancia universal de juicio. En efecto, los gustos de Wackenroder son de lo más amplio y ecléctico, pese a que se le suela considerar como inspirador del medievalismo y del movimiento nazareno en arte (este último empezó en realidad diez años después de la muerte de nuestro autor, ocurrida en 1798): tanto le contentaba la pintura gótica como la renacentista y como la música del siglo XVIII. Teóricamente, Wackenroder aboga por la más universal tolerancia: "A Dios le resulta tan grato el templo gótico como el templo griego y la ruda música guerrera de los salvajes tiene para El tan hechicero sonido como los artificiosos coros y los cantos de iglesia" [8]. ¿Por qué condenar entonces a la Edad Media por no realizar sus construcciones como lo hacían los griegos? Es necesario que nos "sintamos vivir dentro" de cualquier ser ajeno, que desechemos de una vez toda intolerancia de pensamiento. "Belleza: ¡maravillosa palabra! Inventa primero nuevas palabras para cada una de las emociones artísticas, para cada obra de arte en particular" [9]. Preferible es la superstición a creer en un sistema dado, y la adoración al dogmatismo. La gran ventaja de nuestra época es la elevación de enfoque: como desde la cima de un monte, podemos divisar las muchas tierras y gentes que se extienden a nuestro alrededor y a nuestros pies: "Gocemos, pues, de esta felicidad y, dejando vagar la serena mirada por todos los tiempos y pueblos, probemos a sentir lo que de humano tienen sus múltiples sentimientos y obras del sentimiento" [10]. Son palabras en las que resuena, y aún más fervorosa, la voz de Herder: toda obra de arte es única y es buena en su justo lugar; disfrutemos del mundo del arte en toda su maravillosa variedad. En Wackenroder alientan todavía la piedad y el sincero amor del humanista, cosas que luego desaparecerían, al llegar el historicismo tardío y el arqueologismo ecléctico.

Como el arte consiste en una inspiración venida de lo alto y en una comunicación de emociones, no deja ningún sitio para primores de técnica o de oficio. Joseph Berglinger, el personaje creado por Wac-

kenroder, que sentía la inspiración como una embriaguez divina (tanto más intensa cuanto más oscuro y misterioso fuese su lenguaje), se llena de indignación al descubrir que el arte es un oficio, que todas las melodías se basan en una particular ley matemática y que "en vez de volar libre, tenía que encaramarme por el torpe tinglado y jaula de la gramática del arte" y que aprender su trabajosa mecánica [11].

Wackenroder siente, pues, quizá más fuertemente que sus contemporáneos, el divorcio que separa al artista de la sociedad, los antagonismos que enfrentan arte y vida, poesía y prosa, sueño y realidad. Su Berglinger se desgarra en ese conflicto "entre su entusiasmo etéreo y las bajas ruindades de esta tierra" [12]. Y poco a poco llega a aceptar "la idea de que un artista debe ser artista para sí solo, para exaltar su propio corazón, y para una o unas cuantas personas que le comprendan" [13]. Pero no olvidemos que pone estos sentimientos en boca de una figura ficticia, que él se siente algo lejos de compartirlos y que se da cuenta de la imperfección humana de quienes sienten con tanta fuerza la oposición entre arte y realidad. Berglinger era uno de esos seres (he ahí quizá la más amarga autocrítica de las propias limitaciones de Wackenroder) creados más "para gozar del arte que para practicarlo" [14]. Es que hay diferencia —reconoce Wackenroder— entre la *Phantasie* y la incomprensible fuerza creadora de los grandes artistas. Berglinger sucumbe a este luchar con el mundo: es ejemplo del artista "dividido" en su interior, ambicioso y al fin frustrado e impotente; un precursor de Kreisler, el maestro de capilla de las narraciones de E. T. A. Hoffmann. Pero los artistas ideales son Durero o Rafael, hombres que vivieron humildemente al servicio de su Hacedor, en aquellos tiempos en que el entusiasmo artístico y la inspiración divina eran generales, en que arte y religión se confundían en una misma corriente vivificante [15].

En los últimos capítulos que compuso Wackenroder para sus *Phantasien über die Kunst,* poco antes de morir (a los 25 años de edad), puede observarse un visible cambio de sus teorías. La piedad y confianza religiosa de antes parecen haberle abandonado. Ahora duda de si esos sentimientos nuestros, "tan grandes y sublimes a veces que como reliquias los guardamos en magníficas custodias y gozosos nos arrodillamos ante ellos", son, en realidad, de adoración al Creador o a nuestro propio corazón [16]. La poesía *(Dichtung)* se ha convertido, por

una relación etimológica falsa pero corriente en la época, en el arte de condensar *(verdichten)* las emociones que vagan sin amparo por la vida. En general, el arte —ya no hay alusión a su sentido metafísico— guarda y protege los sentimientos; cuando más, representa la estabilidad frente al incesante y monótono alternarse de los días y las noches, a esa "partida de ajedrez rara e ininterrumpida, de casillas blancas y negras, en que nadie gana al final más que la rigurosa Muerte" [17].

El arte nos tiende una mano de ayuda, nos mantiene flotantes sobre el enorme abismo vacío, suspendidos entre el cielo y la tierra: él es, como deja entrever la *Leyenda oriental del Santo desnudo* [18], la vía de salvación para escapar del continuo y ensordecedor estruendo de la rueda del Tiempo que aquel Santo tenía que imitar a la fuerza, con extáticos ademanes de alucinado, hasta que le libertó de ello el sonido de un cantar. Esta leyenda hagiográfica parece como un anticipo de Schopenhauer, quien celebraría también el poder que tiene el arte para "parar la rueda de Ixión" y aliviar, de modo temporal e ilusorio, el dolor de existir. Pero la esperanza de salvarse por medio del arte, especialmente por la música y por su "criminal inocencia, su terrible y ambigua oscuridad oracular" [19], tiene ahora en Wackenroder un acento de desesperanza muy distinto a la alegre y animosa piedad que él atribuía a los primitivos artistas alemanes. Wackenroder murió demasiado pronto para plasmar su nuevo punto de vista. Hoy sólo se recuerda de él que identificó la religión con el arte, que puso su confianza en la inspiración y la emoción sincera, que supo sentir el divorcio en que se debaten arte y vida, y la soledad del artista en medio de una sociedad hostil.

Ludwig Tieck es considerado generalmente como la cabeza visible de la escuela romántica alemana. Sin embargo, en cuanto a crítico, no admite paridad con los Schlegel. Su mente era demasiado imprecisa e incoherente para aportar nada a la teoría literaria. Sus gustos, aunque bien definidos, rara vez estaban lo bastante razonados como para hacer de él un crítico profesional. Su obra erudita, meritoria para aquel tiempo y lugar, está hoy irremediablemente anticuada. Fácil sería prescindir de él por esas tres razones. Y, sin embargo, tiene algo positivo que decirnos como crítico.

Fué Tieck un espíritu ecléctico en el que dejaron huella su tiempo y sus amigos. Varias etapas se marcan diáfanamente en él: la de iniciación juvenil, influída por la lectura de los tratadistas ingleses de estética y por Herder; otra (en particular los años 1797-1799) en que hace suya la religiosidad del arte de su amigo Wackenroder; una etapa posterior (que culmina en 1800-1803), con marcada influencia de los Schlegel; y, finalmente, tras una pausa, el período (hacia 1810) en que toma por guía a otro amigo, K. W. F. Solger [20].

En la producción de Tieck podemos encontrar todos los conceptos capitales de la época, pero usados de manera imprecisa y cambiante. Así, respecto al *genio,* vacila Tieck confusamente entre creerle pura inspiración o, siguiendo a los Schlegel, creador reflexivo y consciente [21]. La *ironía,* que con tanta profusión y originalidad empleaba Tieck en sus comedias satíricas, aparece desperdigada y borrosa en sus trabajos críticos. Sólo muy tardíamente y bajo el influjo de Solger, llegó Tieck a distinguir, dentro de la ironía, la "inferior" y la "superior", la "positiva" y la "negativa". Condena entonces la especie "vulgar" e interpreta la ironía como objetividad, como dominio del poeta sobre sus materiales [22]. Hasta el término *romántico,* que tanto contribuyó a difundir, lo utilizaba de modo muy confuso, en el viejo sentido de 'maravilloso' o 'medieval'. Ya al final de su vida insistió en que toda la poesía existente, aun la de la antigüedad, es romántica y en que no cabe hacer diferencias entre lo romántico y lo poético [23]. A decir verdad, no hay mucho que aprender de Tieck en el camino de la teoría.

Cierto que en Tieck podemos encontrar un buen acopio de opiniones literarias; gran parte de sus obras teatrales y de ficción son sátira y parodia: contra los últimos reductos del grupo racionalista de Berlín, contra los dramaturgos que triunfaban ruidosamente por entonces (Kotzebue, Iffland), contra multitud de camaradas románticos y, en fin, ya en el declinar de su vida, contra los representantes de la Joven Alemania. De estos últimos años también nos han quedado conversaciones con Tieck, en las que éste emite parecer sobre casi todos los escritores del mundo [24]. Pero de todo ello poco está elaborado, aquilatado, sometido a análisis y discusión, sino asentado sin más, pues para Tieck la crítica es expresión inmediata de la personalidad de quien la ejercita [25].

En cuanto a la balumba de trabajos editoriales, las traducciones de dramaturgos isabelinos o del *Quijote,* las tareas de colaboración y revisión en la versión alemana de Shakespeare (cuando ya A. W. Schlegel la había abandonado), son cosas que hoy no tienen sino un interés histórico. Las investigaciones modernas han demostrado que tales traducciones y revisiones suelen tener grandes errores [26]. Hoy día no nos es simpático el extravagante entusiasmo de Tieck por las obras apócrifas de Shakespeare; una vez al menos, llegó a atribuirle hasta 62 comedias. Y para los ingleses que no estaban conformes con él, todo eran mofas: no habían leído a Shakespeare "en su contexto" [27]. Los elogios que Tieck prodiga a comedias como *The Pinner of Wakefield* o *Locrine* son desatinados, sobre todo teniendo en cuenta que él juzgaba excesiva la estima en que se tenía a Marlowe y a Webster. En cambio, analizó con aprobación el *Changeling* de Middleton y fué asiduo admirador y estudioso de Ben Jonson [28].

Del gran libro que Tieck destinaba a Shakespeare y en el que se afanó durante toda la vida no resultó nada. Lo que se ha publicado de él póstumamente (1920) no es más que una triste acumulación de notas, acotaciones y observaciones, muchas de las cuales se remontan hasta 1794. Los dos capítulos de la introducción (1815) se reducen a reflexiones generales sobre la Edad Media, el cristianismo, la caballería, etc. La teoría subyacente al proyecto era de enfoque histórico: no mirar a Shakespeare como "fenómeno aislado", sino "deducirle de su tiempo y medio ambiente y, en particular, de su propio espíritu" [29].

De los ensayos publicados sobre Shakespeare, el primero en fecha (1793), escrito por Tieck cuando sólo tenía veinte años, es precisamente el de mayor interés crítico: *El tratamiento de lo maravilloso en Shakespeare,* excelente ejercicio de crítica psicológica al estilo inglés. Tieck, comprendiendo que Shakespeare se interesaba por los efectos teatrales y por crear un clima de ilusión, hace ver los distintos modos como esto se lleva a cabo, ya en comedias como *La tempestad* y *El sueño de una noche de verano,* ya en tragedias como *Hamlet* y *Macbeth.* En las piezas "románticas" se evoca un mundo maravilloso de absoluta coherencia, suavizándose el tono de las emociones intensas para no romper la ilusión. En las tragedias, el mundo de los espíritus actúa de trasfondo remoto y se hace así mucho más misterioso y ate-

rrorizante. No está este ensayo del todo limpio de los prejuicios del racionalismo dieciochesco. Así, se quiere presentar la intervención de lo maravilloso en Shakespeare como un disfraz que tapa la ausencia de toda regla y que nos hace olvidar las leyes estéticas. Así también, el entender como hechos explicables naturalmente, en sentido alegórico, el que Hamlet vea el fantasma de su padre a solas en escena, y el que Macbeth vea el espíritu de Banquo en un festín [30]. A pesar de ello, el ensayo está lleno de finas observaciones y sin duda supera los que antes habían dedicado al mismo asunto Mrs. Montagu y Joseph Warton. El siguiente ensayo publicado por Tieck, *Cartas sobre Shakespeare* (1800), resulta vago y difuso. Tieck hace profesión aquí de "bardolatría", basándose en el principio de que la obra de arte no admite crítica, como la naturaleza no admite censura. Y alardea de que nadie antes de él, y desde luego "ningún autor inglés editado", ha comprendido a Shakespeare tan bien; pero poco dice de concreto si no es ponderar las favorables circunstancias que se reunían en la época de Shakespeare (cosa familiar desde Hurd y Thomas Warton), la gran variedad de las obras dramáticas de éste y la libertad en que dejaba a la imaginación la disposición material del teatro isabelino [31].

Tieck se afanó mucho por dar nueva vida a la técnica escénica de la época isabelina: dirigió representaciones limpias de los impedimentos corrientes en el siglo XIX y en una tardía novela, *Der junge Tischlermeister* (1837), describió con gran lujo de pormenores la fingida representación de la *Twelfth Night* shakespiriana a cargo de unos aficionados, concediendo mucha atención a la puesta en escena al estilo isabelino [32]. Muchas otras pruebas tenemos de esa penetración de Tieck, tan rara en la época, para el oficio escénico de Shakespeare y para el arte de interpretar. De su visita a Londres en 1817 nos quedan las sagaces críticas que dedicó a John Phillip Kemble, Macready y Kean [33]. Pero nos hacen dudar de su comprensión las paradójicas teorías que ideó sobre los personajes shakespirianos: Lady Macbeth le parece "un alma delicada y amorosa"; el rey Claudio, elogiable como gobernante y como recio carácter; Polonio, verdadero "hombre de Estado"; la conducta de Hamlet con Ofelia se explica por el supuesto embarazo de ésta, y del monólogo "Ser o no ser" se dice que *de ningún modo* se refiere al suicidio [34].

El fracaso de Tieck en cuanto crítico de Shakespeare lo demuestra aún mejor su novela *Dichterleben* (1825-1829), donde actúan de personajes Shakespeare, Greene, Marlowe, Nashe, Florio, el conde de Southampton, la Dama Morena de los *Sonetos,* etc. Novela curiosa por ser de las primeras que se ocupan de la muerte de Marlowe y del triángulo Shakespeare, Southampton, Dama Morena, pero increíblemente sentimental y falsa como pintura de la Inglaterra isabelina. Carece de atmósfera y exactitud histórica y la narración se sigue con poco interés. Vemos a Southampton declamar ante el lloroso padre de Shakespeare: "Este magnífico trono real, esta isla que cetro ha ostentado..." Y Shakespeare, enfermizo y sentimental, habla como lo haría un romántico alemán: escribiendo *Romeo y Julieta* se siente "creado" también, como si su "propia esencia hubiera cobrado vida" [35].

En cuanto a la literatura española, Tieck nos desilusiona también. Apenas se encuentra en su producción algo que pueda llamarse crítica de Cervantes, y eso que tradujo el *Quijote* e incitó a su hija a hacer lo mismo con el *Persiles* (1837). Tan sólo podemos citar, como ejemplo del método schlegeliano de encontrar unidad orgánica en la gran obra literaria a toda costa, la defensa que hace Tieck a propósito de la intercalación del *Curioso impertinente.* En esta novelita ve ilustrada la manía destructora del hombre que quiere lograr la demostración de su ideal, en contraste con el imperturbable ilusionismo de don Quijote [36].

Tieck fué el primer alemán que sintió hondo interés por Calderón y el primero que imitó sus formas y procedimientos en el teatro germano. Contagió su entusiasmo a A. W. Schlegel, pero cuando las traducciones calderonianas que éste hizo dieron inmensa boga al autor español en Alemania, la admiración de Tieck empezó a enfriarse. Entonces creyó ver en Calderón artificio, convencionalismos rígidos, afectación y crueldad de espíritu, desviando su interés hacia el más realista Lope de Vega y preguntándose si no sería éste el más grande de los dos dramaturgos [37]. Tieck conoció también a muchos otros comediógrafos menos famosos del Siglo de Oro español: Moreto, Rojas, Montalbán, etc., y se dedicó a rebuscas eruditas que hoy podríamos llamar de "literatura comparada" [38].

También tuvo Tieck alguna intervención en el resurgir de la antigua literatura alemana. En 1803 sacó a luz una colección de *Minnelieder* malamente modernizada. La introducción que le puso tuvo gran resonancia; Jakob Grimm decía que en ella se encendió su entusiasmo por el estudio de las antigüedades alemanas. Sin embargo, no es ningún monumento de erudición, sino simple divulgación de las opiniones de los Schlegel. Tieck nos habla de que sólo hay una especie de poesía y de arte. Tiene elogios para su época, que sabe comprender todas las especies poéticas: Shakespeare, los italianos, los españoles. Traza un cuadro sentimental de la caballería y el amor cortés y pinta los siglos XII y XIII como la gran época de florecimiento de la poesía "romántica". Pero respecto al *Minnesang* concreto, Tieck no hace más que encarecer en los poemas cualidades como la ingenuidad, la dulzura musical y la destreza de las rimas [39].

Además, Tieck inició el estudio del teatro alemán antiguo con la publicación de la colección titulada *Deutsches Theater* (1817), donde reimprimió por primera vez a Jakob Ayrer, dramaturgo del siglo XVI, junto con algunos comediógrafos ingleses y con los dramas de Andreas Gryphius.

Todos estos trabajos quedaron eclipsados por las ediciones que consagró a Lenz, Novalis y Kleist [40] y por los estudios sobre Goethe, en los que puso de relieve un gusto original y coherente. Tieck tiene gran simpatía al *Sturm und Drang*, como también al Goethe de la primera época, que prefiere con mucho al posterior, y ensalza el *Goetz von Berlichingen* y el *Werther*. Pero no por eso carece de sentido crítico su actitud ante Goethe, incluso el de la primera época. Destaca así la poca fortaleza de los personajes goethianos. Hasta Fausto le parece algo pasivo comparado con Gretchen. Las obras dramáticas de Goethe sólo lo son de nombre, a juicio de Tieck. Goethe carece de sentido histórico y aun crítico, sobre todo en los juicios que le inspira Shakespeare. El clasicismo posterior de Goethe le parece a Tieck pura aberración; la vinculación a Schiller, perjudicial para ambos; la segunda parte de *Fausto*, abominable; indignas de atención, las obras restantes. Con todo, Tieck sabe interpretar al Goethe juvenil comprensiva y agudamente. Para él, Goethe es el artista de los problemas, no muy distinto al personaje de Tasso que él creara, o a sus amigos Lenz y Kleist, en el rebelarse contra la sociedad y en la proclividad

a la locura o el suicidio [41]. Eso es lo que le hizo a nuestro autor editar las obras del casi olvidado Lenz, aunque sin atribuirle grandeza poética y confesando que no era más que una caricatura de Goethe [42]. También fué el compañerismo el que le arrastró hacia Kleist, cuyos escritos rescató y publicó, pese a que apenas le había tratado en vida. Los modernos admiradores de Kleist quizá encuentren el estudio que le dedicó Tieck vago en los datos biográficos y muy frío en la valoración. Porque Tieck escribe con interés psicológico y personal sobre todo. Le atrae en este poeta la "oscura fuerza" que le animaba y que fué la causa de su ruina, y "el súbito, deslumbrador deseo de saltarse la verdad y la naturaleza y de poner el vacío y la nada por encima de la realidad". Las obras de Kleist le seducen por sus rasgos históricos tan alemanes y por su romántico sabor de cuento fantástico, pero le repelen por su misticismo y recargamiento, cosas que le hacen no ver al fin en Kleist más que "un sublime manierista" [43]. El hechizo del *poète maudit* explica también la conducta de Tieck con Grabbe: puso un prólogo al *Herzog von Gothland* de este autor y trató de ayudarle personalmente [44]. Respecto a Schiller, era inevitable que Tieck prefiriese *Los bandidos* a las demás obras dramáticas y que viese con malos ojos la evolución posterior de este dramaturgo (especialmente en *La novia de Mesina),* recusando su artificioso clasicismo, su lirismo operístico y su idea irracional del destino. Schiller, fundador del teatro alemán, fué también el que acabó con él, a juicio de Tieck [45].

Ya en el declinar de la vida, Tieck intentó olvidarse de su pasado romanticismo. Según le escribió a F. Schlegel, no encontraba entonces "ningún placer en todas esas cosas que hemos querido fomentar". Le dolía ser tenido por "el caudillo de la llamada escuela romántica" [46]. Con los contemporáneos más jóvenes adoptó una actitud desabrida y antipática: Brentano y su hermana Bettina le parecían insinceros e histriónicos; Hoffmann, un creador de cosas grotescas, un "emborronapapeles" [47]. Tampoco dió importancia al movimiento de la Joven Alemania, de un radicalismo político que no le iba a su genio. Heine le dió pie para desahogar su antisemitismo y para llamarle pobre imitador de Goethe, impertinente, monótono, de ironía avulgarada [48].

Donde la crítica de Tieck cobra acento más personal es al analizar a Goethe, Lenz y Kleist. Muestra entonces cuánto le afectaban los

problemas sociales del artista, los peligros que para la salud espiritual de éste encierra el arte. De ellos había logrado escapar Tieck, que ahora se creía en el buen camino de la cordura y la verdad. Pero no perdió por eso el interés y simpatía hacia el artista que se encuentra "al borde" del abismo, pues desde mozo había vivido directamente esos sentimientos. Hoy, conociendo como conocemos los estudios que dedicó a sus compañeros de oficio (el Goethe juvenil, Lenz y Kleist), acaso creamos accesorias ciertas afirmaciones que Tieck desparramó por obras primerizas y de ficción; sin embargo, son muy reveladoras en lo biográfico y en lo crítico, como fórmulas extremas de problemas e ideas que no alcanzarían hasta más tarde análisis sistemático. Ni el mismo Freud hubiese podido establecer más diáfanamente de lo que lo hizo Tieck, en su juvenil novela *William Lowell* (1796), la relación entre el arte y el apetito sexual: "Poesía, arte y aun devoción no son otra cosa que secreta y disfrazada lujuria...; la sensualidad y la lujuria son el espíritu propio de la música, de la pintura y de las demás artes...; sentido estético o sentido artístico no son más que expresiones y modos de decir, que nada significan sino la querencia del hombre hacia el placer sensual" [49]. En *Dichterleben,* Marlowe, encarnación del artista que sucumbe por no saber reprimirse, dice lo mismo y relaciona la poesía con la lujuria, la crueldad y el deseo de "crear y aniquilar a un tiempo". Pero Tieck rechaza este criterio ahora y por boca de Shakespeare, su portavoz, niega que eso sea verdad en la poesía más elevada, refiriéndose romántica y convencionalmente al "anhelo de lo Invisible", a la unión de "lo eterno y lo terrenal" [50].

En sus años mozos Tieck expuso, en su colaboración a las *Phantasien* de Wackenroder, la fórmula extrema del esteticismo, con sus consiguientes riesgos y seducciones. Aspira allí a que "transfiguremos la vida en obra de arte". Que el artista sea como un actor que ve en cada vida un posible papel que interpretar. No tendrá ninguna convicción firme, pero sabe que "el arte es un fruto seductor, prohibido; quien ha probado una vez su pulpa más íntima y dulce está irremediablemente perdido para el mundo de la vida y la actividad... Y en medio del tumulto y la agitación, sentado tranquilamente, como un niño en su sillita, se entretiene lanzando al aire su música, como pompas de jabón" [51]. Es Tieck mismo el que aquí habla bajo la máscara ajena y lo hace desde lo más entrañable de su corazón, pintándose a

sí mismo y pintando lo que cree ser el gran tormento y maldición del artista. Y aun la muerte debería ser como una parte de la obra artística: "¡Oh débil y frágil vida humana! Quiero mirarte siempre como una obra de arte que me sirve de deleite y que debe tener su final para poder ser obra de arte y deleitarme. Y después estaré ya siempre contento, tan distante de la alegría vulgar como de la opresora melancolía" [52].

Tieck tenía temperamento de actor, un don mímico y una impersonalidad plástica y modelable que hizo decir a Brentano que era "el talento mímico más grande que *nunca* ha pisado la escena" [53]. El mismo reconoció esta cualidad de su carácter cuando afirmaba: "Tanto más individuo me siento cuanto más logro perderme en todas las cosas". E incluso confesaba que le era preciso representar ciertas ideas durante un año antes de llegar a creérselas en su interior. Había veces en que se imaginaba asustado que su talento y su amor a la poesía eran las peores fuerzas que había en él y que le reducirían a la nada [54]. Le daba miedo el mundo de ensueños que había hecho aflorar en sus escritos, aquel mundo fantástico y maravilloso del *Blonde Eckbert*, el *Runenberg* y *Pokal* [55]. Tieck buscó la salvación en la ironía y en el realismo histórico. Pero nunca perdió su sensibilidad para los sufrimientos del artista, atormentado, desgarrado, enfrentado con la sociedad, tendencia que nunca logra acallar ni aun la admiración que sentía por el polifacetismo, la cordura y la impersonalidad de Shakespeare. Pese a no tener el espíritu metafísico de F. Schlegel, ni el místico de Novalis, ni el teórico de A. W. Schlegel, Tieck nos trae importantes contribuciones a la descripción y crítica del artista romántico.

JEAN PAUL

Jean Paul (Johann Paul Richter, 1763-1825) es autor de una *Introducción a la Estética* (*Vorschule der Aesthetik*, 1804) que merece atención en nuestra historia, ya que más que Estética es una poética o, mejor aún, una suma de capítulos dedicados a ciertos aspectos de teoría literaria: poesía en general, imaginación, genio, poesía griega y poesía romántica, lo cómico, humor e ingenio, caracteres y fábula, novela y estilo. Un libro que aunque escrito en estilo muy florido y

metafórico, cuajado de difíciles comparaciones y alusiones y de interminables alardes de agudeza pedantesca, contiene una sana teoría literaria y dice cosas nuevas y personales a propósito de cuestiones rara vez discutidas por entonces: la técnica novelística, la caracterización y motivación, las teorías de lo cómico, el humor y la imaginación.

No es cosa fácil definir la postura general de Jean Paul. Satiriza mucho a Schelling y a sus discípulos, las ideas de "polarización", de "indiferencia entre el polo subjetivo y objetivo", etc. [1]. Ataca a los Schlegel por su idealismo fichteano (que para Jean Paul era egoísmo y solipsismo de lo más pernicioso), rabioso partidismo, engreimiento, gustos limitados y exclusivistas [2]. Tiene en poco la estética de Schiller, que le parece (por haber entendido mal la concepción del arte como juego) tan formalista como frívola [3]. Las raíces personales y filosóficas de Jean Paul están en Herder y en Jacobi. A veces da la impresión de no ser más que uno de tantos psicólogos empiristas del siglo XVIII; así cuando asegura que los *Elements of Criticism* de Lord Kames pertenecen a "una escuela crítica superior a la alta escuela de Jena", o sea, a la de Schiller y los Schlegel [4]. También su libro tiene el propósito expreso de atender, en parte al menos, al autoanálisis y la autoobservación de modo muy concreto. Jean Paul habla largamente del tipo de novela que él cultivaba: ficción difusamente humorística, extraña mezcla de elementos fantásticos, oníricos y sentimentales con otros singulares y grotescos.

Pero si por este lado se mantuvo Jean Paul muy independiente de los bandos literarios de la época y con lazos que le unían al pasado próximo, viene a coincidir por otro con los románticos en cuestiones poéticas fundamentales. Pese a tantas reservas frente a Schelling y los Schlegel, lo cierto es que su actitud fundamental viene a ser la misma de ellos; la afirmación que figura en el prólogo de la primera edición, "La nueva escuela tiene razón en lo fundamental" [5], hay que considerarla como definitiva. Jean Paul no sólo está en deuda con F. Schlegel en ciertos pormenores concretos *, sino que tiene la misma concepción básica de la poesía que éste. Es igual que en teoría quiera guardar un justo equilibrio entre clásicos y románticos; en la

* Por ejemplo, véase *Sämtliche Werke*, edic. Berend, XI, 113-114, 233, 56-57, 157, 215. Así, Jean Paul apoya a F. Schlegel en creer que toda poesía debe ser romántica; comp. *SW*, XI, 113, y F. Schlegel, fragmento 116.

práctica no hay duda de dónde estaban sus preferencias. Lo que sí le separa de los Schlegel es la admiración por la novela humorística inglesa del siglo XVIII: Richardson, Sterne, Fielding y aun Smollett, de quienes en buena parte se nutrió su obra artística.

La poesía, según Jean Paul, no es una imitación de la realidad ni tampoco pura expresión de sentimientos íntimos. Tan atacable estima el arte naturalista, "materialismo" al fin, como el demasiado lírico, emotivo o tenuemente fantástico, puro "nihilismo". Uno peca por ser particular en exceso, el otro por demasiado general. Pero el arte debe ser conjunción de lo particular y lo general [6]. No puede encerrarse en copiar o aniquilar el mundo. Su tarea es la de descifrar el misterioso lenguaje que lo caracteriza. La poesía, pues, no tiene que ver con lo didáctico. Lo que ofrece son signos: "El mundo entero está, en todo tiempo, repleto de signos. Lo que nos falta es poder leer estas letras. Necesitamos un diccionario y una gramática de tales signos. La poesía nos enseña a leer" [7]. Al interpretar a su modo el mundo, la poesía crea otro mundo en miniatura, el que el espíritu ha hecho renacer [8].

A esa interpretación llega el poeta mediante su imaginación. Lo mismo que Schelling y A. W. Schlegel, Jean Paul distingue entre la *Einbildungskraft,* que es la facultad inferior, una memoria más intensa y vívida que la ordinaria, y la facultad superior, *Phantasie* o *Bildungskraft,* que organiza las partes en una totalidad, que "totaliza todas las cosas" [9]. Caracteriza al gran poeta su genio, don que Jean Paul diferencia netamente del talento. El talento es parcial, el genio moviliza al hombre entero: "*Todas* sus facultades florecen al mismo tiempo" [10]. El genio pinta la vida en toda su integridad, no ya algunas de sus partes o aspectos; se nutre de lo inconsciente, que es la máxima potencia del poeta, ya que la poesía está hermanada con el soñar y el soñar es una especie de poesía involuntaria [11]. El poeta está obligado a *oír* a sus criaturas de ficción, y no solamente a *verlas;* esos personajes le indicarán —como ocurre en los sueños— qué es lo que ha de decir, en vez de ser él quien se lo indique a ellos: "Cuando el poeta tiene que pararse a pensar si un personaje ha de responder sí o no en determinada situación, lo mejor es que se desprenda de él. Es un cadáver estúpido" [12]. Pero aunque Jean Paul identifica a veces el genio con el instinto y el escribir con el soñar, otras veces destaca el papel de lo consciente en el proceso creador. Establece una dudosa

diferencia entre el todo, en cuanto producto de la inspiración, y las partes, que pueden ser "cultivadas en la paz" [13] y la tranquilidad. Además, rechaza enfáticamente toda "fiebre de la pasión" por ser inspiración demasiado pobre, insistiendo una y otra vez en que todo arte es y tiene que ser producto de lo consciente [14]. El mismo dió destacada intervención en sus novelas al tema del *doble,* pues sentía vívidamente la lucidez del hombre que se ve a sí mismo duplicado, rajado en dos yos, uno que actúa y otro que observa. En esas novelas, un hombre se aterroriza al contemplar su propia imagen en un espejo, se encuentra con su doble, modela su figura en cera, se mira el cuerpo y dice: "Hay alguien sentado ahí y yo estoy en él. ¿Quién será ése?" [15]. Del mismo modo, en su teoría poética comprende el dualismo entre la vida onírica de la que bebe y la transformación que recibe en manos del arte, que no puede ser otra que el manejo reflexivo de la lengua. Como novedad del análisis que Jean Paul dedica al talento y al genio está la admisión de un tipo intermedio: el genio "pasivo" o femenino que, aun estando falto de la auténtica potencia creadora del genio, es tan universal como éste. Ejemplos de ello son —según Jean Paul— Moritz y Novalis [16]. Igualmente, siendo, como es, la consciencia necesaria al artista, existe una especial "consciencia pecadora" que destruye y confunde el mundo de la imaginación y el instinto inconsciente [17].

De los Schlegel toma Jean Paul la principal división de la poesía: clásica y romántica. Pero evita la palabra *clásico,* que él entiende como lo excelente y perfecto en cualquier especie. Prefiere, pues, hablar de poesía *griega* o *plástica* cuando quiere oponerla a la poesía romántica o musical [18]. El fervoroso himno que entona a Grecia y sus criaturas, "ese pueblo ebrio de belleza y de serena religiosidad en los ojos y el corazón" [19], o el concebir la poesía helénica como escultórica, objetiva, graciosamente moral, dichosamente pacífica, son cosas nada nuevas para los lectores de Winckelmann, o de F. Schlegel en sus primeros escritos, pero singulares en boca de Jean Paul, que en nada participaba del espíritu griego. La nostalgia de Grecia parece en él aún más romántico sueño que en otros alemanes, pues pocas almas habría menos serenas y objetivas que la suya. La poesía romántica, según la describe Jean Paul, es resultado directo del cristianismo, de quien proceden la caballería y el amor cortés: "Un Petrarca no cris-

tiano sería un puro imposible: sólo la Virgen María enaltece románticamente a todas las mujeres" [20]. En la segunda edición de la *Vorschule* (1813), Jean Paul, en respuesta a las críticas suscitadas, modificó un tanto su cristiana caracterización del romanticismo, reconociendo que ya se dan rasgos románticos mucho antes de Cristo, en Homero y Sófocles [21], y que hay un romanticismo propio de los países nórdicos, índicos y del cercano Oriente que nada tiene que ver con lo cristiano. Entonces también agregó la distinción entre romanticismo nórdico y meridional, según las líneas formuladas por Bouterwek y Mme. de Staël. Al examinar la poesía moderna, señala juiciosamente que "cada siglo es romántico de distinto modo" [22]. Y hasta duda del valor que tengan tales dualidades; es algo así como si dividiésemos la naturaleza entera en líneas rectas y curvas. Las curvas, observa socarronamente, o las líneas infinitas, serían la poesía romántica. Pero ¿qué se avanza en la comprensión de la "vida dinámica" con esas distinciones? Lo ingenuo y lo sentimental, lo subjetivo y lo objetivo en nada ayudan a ver las diferencias entre el romanticismo tan distinto de Shakespeare, Petrarca, Ariosto y Cervantes, o la distinta objetividad de Homero, Sófocles, Job y César [23].

En la clasificación de los géneros literarios Jean Paul procede con alguna ligereza. En la primera edición nada decía de la lírica. En la segunda añade un raquítico apartado sobre ella, haciendo de paso la fatídica indicación de que "la épica presenta un suceso que se desenvuelve partiendo del pasado, la dramática una acción que se extiende hacia el futuro, la lírica una emoción que se encierra en el presente" [24]. Este vincular los principales géneros al tiempo y a los tiempos verbales ha prendido desde entonces en la fantasía de muchos tratadistas, desde Dallas hasta Staiger [25]. Pero en otros momentos Jean Paul se olvida de ello y hasta lo contradice, como cuando asocia la épica con el pasado y la dramática con el presente [26]. En la práctica distingue la épica de la dramática, pero donde más se detiene es en la novela, que ocupa para él lugar intermedio entre aquéllas. Distingue así la novela épica de la novela dramática: la primera engloba la novela romántica, que es semejante a un sueño o a un cuento maravilloso, lo cual no le exige principio o fin alguno y le permite cualquier número de episodios (como ocurre con la épica en la teoría de los Schlegel). La novela dramática es de argumento más trabado y la

preferida por Jean Paul. Pero lo común es que Jean Paul piense en la novela como en una especie de "enciclopedia poética", un género que permite gran libertad [27].

Trama y motivación quedan reducidas al mínimo comparadas con los personajes. La trama sólo adquiere sentido respecto a los personajes y se la entiende como consecuencia de la invención de caracteres. La motivación se juzga peligrosa si peca de rígida y excesiva. Jean Paul advierte muchas relaciones entre la fábula, la motivación y los personajes. Por ejemplo, señala que los caracteres inflexibles no convienen en la novela, porque resuelven de antemano toda la acción y permiten hacerla predictible, y los puramente pasivos son aún más dañosos porque desvían el peso hacia la trama, que se desintegra fácilmente en una serie de sucesos casuales [28]. En el estudio de los personajes, Jean Paul aplica su ideal unión de lo particular y lo universal: todo personaje humorístico, incluso un Walter Shandy o un Tío Toby, ha de tener algo que le haga universal y simbólico, lo mismo que todo personaje universal debe ser individualizado para convertirse en una figura con habla y memorable. No obstante, Jean Paul defiende a los personajes perfectos e idealizados, aunque sean difíciles de manejar, porque cuanto más ideal sea algo, más universal se hace [29]. Pero el poeta tiene que pintar el mundo en toda su integridad, con su colección de dioses y de demonios, con sus particulares diablos y ángeles [30]. Tiene que recorrer toda la gama de los tipos humanos, "las varias especies del hombre interior", la "mitología de las almas" [31], si es que quiere crear su segundo mundo. No es preciso, declara Jean Paul, que el poeta conozca estas situaciones y seres en la vida real; en cada hombre se dan todas las formas posibles de humanidad y el poeta puede conocerlas como por una especie de vaticinio o previsión; conoce a la vez a Caliban y a Ariel. Y el lector encontrará verdaderos y reales a esos personajes, aunque nunca se los haya tropezado por la calle, pues es el poeta quien da habla y consciencia a la humanidad [32]. Todo personaje, alega Jean Paul, precisa un *punctum saliens,* un tono dominante, aunque el gran poeta puede armonizar perfectamente los rasgos más discordantes [33]. Los caracteres deben distinguirse por sus "palabras raíces" y su vocabulario propio, pero también por sus rasgos físicos —a veces, basta con uno solo— e incluso por sus nombres [34]. Jean Paul es uno de los primeros nove-

listas que han reflexionado detenidamente sobre los nombres con que se bautiza a los personajes. Claro que su criterio no es el de la verosimilitud o la pura ilusión. El novelista bien puede adornar a sus criaturas con su propio ingenio e imaginación, pero al expresar la voluntad y la pasión ellas deberán tener su lenguaje particular [35]. Algunos de estos distingos no resultan muy convincentes, o valen a lo más para tipos particularísimos de novela. Igualmente las observaciones de Jean Paul acerca del estilo suelen no pasar de la autodefensa del suyo: prefiere las figuras "ópticas" a las "acústicas", aboga por la catacresis y la prosa rítmica y se complace en los equívocos y las alusiones doctas, pues el arte verbal está, a su juicio, estrechamente unido al ingenio, y el ingenio a la imaginación [36].

Lo más original de la *Vorschule,* en muchos aspectos, son los apartados relativos al ingenio, al humor y lo cómico. Vemos ahí el primer intento de elevar a especulación esos conceptos dentro de una poética, cosa que ha tenido una resonancia extraordinaria. Así, F. T. Vischer sigue a Jean Paul en la exposición de esta materia; Coleridge reprodujo también esas ideas y Meredith se valió de la misma fuente [37]. Pero si es preciso admitir el mérito histórico de las clasificaciones y el ingenio con que Jean Paul las formula a veces, no es posible estar de acuerdo hoy con las diferenciaciones que establece. Una de las razones que explican el fracaso de Jean Paul es la falta de clara delimitación entre lo psicológico y lo poético. Definir lo cómico, lo ingenioso o lo humorístico puede ser cosa exclusiva de la psicología descriptiva, como lo es la definición del amor, el odio, la felicidad, la desesperación y otros sentimientos o emociones [38]. Para que la cuestión sea de índole estética hace falta indicar cómo lo cómico o lo humorístico entran a formar parte de la obra artística, o cómo funcionan dentro de un género particular (la comedia, la sátira), o cómo sirven para definir la actitud dominante de tal o cual escritor. Jean Paul no hace estas distinciones, sino que quiere describir atentamente las varias especies de lo cómico, interpretando el sentido de las palabras de tal modo que se ajusten a sus propios ideales.

Así, el *ingenio* es para Jean Paul una potencia psíquica completamente ajena a lo cómico. Consiste el ingenio en descubrir ciertas semejanzas entre entidades inconmensurables [39]. Jean Paul opone el ingenio intelectual al gráfico o visual. El gráfico es de importancia en el

arte; puede dar alma a un cuerpo o dar cuerpo a un alma [40]. Es, pues, facultad metafórica en general y facultad poética en particular, puesta al servicio de la visión simbólica del mundo. Los juegos y equívocos verbales son defendibles en cuanto técnica para descubrir remotas semejanzas y maravillar así con coincidencias y "bravíos emparejamientos sin sacerdote" [41], y también (punto interesante) para afirmar nuestra liberación de toda dependencia al signo, llamando la atención sobre el signo mismo [42]. El ingenio es gran fuerza de liberación e igualación. Jean Paul expone elocuentemente cuán necesario les es a los alemanes cultivar el ingenio, que les proporcionará libertad e igualdad, como éstas les darán ingenio [43]. Por tanto, el ingenio es básico para la poesía e indispensable en una sociedad sana y libre. Pero si puede cumplir estas funciones es porque Jean Paul no distingue entre ingenio social e ingenio literario. El término está concebido ahí en su aspecto psicológico y lingüístico, no en el estético. El ingenio queda totalmente divorciado de lo cómico y así es muy difícil distinguirlo (pese a los esfuerzos de Jean Paul) de la ingeniosidad, la agudeza e incluso la invención, conceptos con los cuales ha estado asociado históricamente el de ingenio. Si ingenio e ingeniosidad fuesen lo mismo, obras de tanta potencia combinatoria como la *Crítica de la razón pura* de Kant las calificaríamos de ingeniosas.

También lo cómico es considerado por Jean Paul como un fenómeno de la vida en general, si bien aquí penetra en la esfera metafísica. Lo cómico es "la Sinrazón infinita intuída sensorialmente". Hay un contraste objetivo "entre el anhelo o ser de los seres ridículos y la relación sensorialmente intuída" [44], y hay un contraste subjetivo que Jean Paul explica como un "préstamo" de nuestra perspicacia al sujeto, al ser ridículo. Citemos el mismo ejemplo que da Jean Paul: ¿por qué resulta cómico que Sancho Panza se pase toda la noche suspendido sobre una zanja poco profunda? Su conducta no es sino muy razonable, pues él no podía saber que a sus pies no se extendía un abismo pavoroso y fué cuerdo en no arriesgarse a sufrir un batacazo fatal. Pero "el prestar nuestra perspicacia" a Sancho no nos explica lo que realmente ocurre. Si "prestásemos" lo que sabemos al héroe cervantino, su comportamiento sería de lo más necio y absurdo [45]. Además, aun si se verifica la "imputación" (término recogido más tarde por Vischer y Lipps [46]), es imposible tener en cuenta todas

las variedades de lo cómico. No obstante, Jean Paul acierta probablemente al rechazar la teoría de la risa, de Hobbes (e implícitamente de Bergson), que la hace proceder de un sentimiento de superioridad o "súbito resplandor" *. Bien comprende que la risa puede ser infantil y bonachona; poco importa que con nosotros se rían también cientos o miles de personas.

Así, pues, el problema de lo cómico no está centrado en su valor estético, aunque los ejemplos estén tomados de la literatura. Otra cosa sucede con el humor, fenómeno propicio a más próxima definición y que Jean Paul supo describir basándose en valores artísticos. Jean Paul parte de ideas kantianas: el humor es, para él, una especie de lo cómico, lo cómico romántico; "sublime al revés", no "aniquila al individuo, sino a lo finito, por su contraste con la Idea. El humor nada sabe de locuras personales o de locos —como lo sabe la sátira—, sino de la Locura y del Mundo loco" [47]. Jean Paul lleva aquí a culminación los cambios de sentido que *humor* había ido sufriendo en Inglaterra. Al principio, se entendía por *humor* algo relacionado con los "humores" fisiológicos, con rarezas de los "caracteres humorosos", maniáticos de los más extraños temas. El siglo XVIII empezó a dar a la palabra un matiz serio o sentimental **. Y con Jean Paul el humor se convierte en una forma peculiar de lo cómico que supone cierta filosofía tolerante, cierta seria visión del mundo que cala en sus absurdos y sabe perdonar sus locuras. El humor de Jean Paul está estrechamente ligado a la hipocondría. La nación más grave y melancólica, Inglaterra, es la que tiene más sentido del humor; los tiempos más trágicos de la historia dieron vida a los más grandes humoristas. Contra la vieja idea de que el humor es una visión deformada de la vida, cree Jean Paul que la verdad está justamente en lo contrario: el humor es

* *Sämtliche Werke,* XI, 108. Addison, Voltaire, Beattie y Goethe ya emplearon estos argumentos contra Hobbes. Para objeciones modernas a la teoría de Hobbes y Bergson, véase Max Eastman, *Enjoyment of Laughter,* Nueva York, 1936.

** Véase la historia de la palabra en *Les définitions de l'humour,* en Fernand Baldensperger, *Etudes de l'histoire littéraire,* París, 1907, págs. 176 ss. Kames dice en *Elements of Criticism,* 9.ª edic., Edimburgo, 1817, I, 332: "Esta cualidad [el humor] es propia de un autor que, afectando ser grave y serio, pinta sus objetos con tales colores que provocan a risa y regocijo". Comp. aquí, t. I, pág. 143.

la más amplia y libre visión del mundo que pueda darse, visión *sub specie aeternitatis*. Dicho en el lenguaje metafísico de Schelling, que Jean Paul adopta aquí: lo finito *es* realmente aniquilado por la Idea eterna [48].

Esta concepción del humor está sin duda muy cerca de la ironía romántica tal como la esbozó F. Schlegel [49]. Como éste, Jean Paul subraya la consciencia creadora del humorista; ejemplo eminente de ello le parece Sterne. Sostiene Jean Paul que esta lucidez consciente permite al creador incluso caer en lo sucio y en lo obsceno, ya que todo ello queda finalmente neutralizado por el humor. Los bestiales *yahoos* que nos pinta Swift o las descripciones del *Lady's Dressing-room* en que este mismo autor se complace y que tanto impresionaban a Thackeray, no le chocan nada a Jean Paul [50]. El bufón dramático tiene defensa por ser como el coro de la comedia. En cambio, la ironía propiamente dicha la considera Jean Paul como "apariencia externa de lo serio" y la tacha en consecuencia de frívola, cínica y esteticista [51]. Del esteticismo desconfiaba mucho Jean Paul: su novela *Der Titan* (1800-1803), escrita poco antes de la *Vorschule*, pinta tales peligros en la figura demoníaca y autodestructora de Rocquairol. La dualidad consciente (ser actor y espectador a la vez) fué para Jean Paul tremenda tentación personal contra la que tuvo que luchar toda su vida [52]. Todas esas distinciones entre lo cómico, la ironía, el ingenio y el humor nos sirven de algún modo para fijar su ideal, que es a la vez estético y moral, una visión del mundo que observa sus absurdos y locuras pero con interés y simpatía.

Jean Paul no se dedicó propiamente a la crítica práctica. Podríamos, desde luego, espigar entre sus diversos escritos multitud de opiniones sobre autores alemanes y unos cuantos extranjeros [53]. Se iluminaría así su actitud teórica general; la veneración por Herder, la frialdad con Goethe y Schiller, los encomios a los autores contemporáneos: Tieck, Novalis, Fouqué (valorado más de la cuenta) y Hoffmann, al que sirvió de introductor literario, pero cuyas últimas obras parecen haberle desilusionado un tanto [54]. Podríamos recoger también cierto número de observaciones elogiosas para los novelistas ingleses del siglo XVIII. Jean Paul siente la típica admiración de los románticos por Shakespeare; no así por el *Paradise Lost* de Milton [55]. Las alabanzas que prodiga al teatro de Molière contrastan con la pobre idea

que de éste tenía A. W. Schlegel, pero ambos coinciden en la preferencia por las farsas molierescas [56]. Y, sin embargo, pocos de estos juicios están razonados o basados en el análisis y la caracterización de los autores. Jean Paul escribió algunas reseñas serias, entre otras muchas ligeras. Dos de ellas, las más extensas, se ocupan sagazmente de sendas obras de Mme. de Staël *(De l'Allemagne* y *Corinne),* haciendo ver el sentimentalismo de esta autora y el pobre conocimiento que tenía de la literatura y filosofía alemana [57]. Jean Paul se apuntó un buen tanto con el favorable párrafo que dedicó (1825) al *Mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, libro que había pasado inadvertido para la crítica y el público [58]. Lo que no esperaríamos es la gran consideración que le merece la crítica profesional. No vacila en decir que una buena colección de reseñas sería de más provecho para el artista que la más nueva estética: "En toda buena reseña se oculta o revela una estética buena y además aplicada y libre, la más breve y la más clara de todas gracias a los ejemplos" [59]. La mejor poética, según él, sería caracterizar fielmente a todos los poetas [60]. Jean Paul hizo algunos intentos de este tipo, examinando, por ejemplo, el estilo de los principales prosistas alemanes [61], pero su caracterización no pasa casi nunca de lo metafórico, de ese tipo de crítica que luego se llamaría "impresionista". Está de acuerdo con sus teorías el creer que la crítica debe reducirse a puntualizar bellezas positivas, o que no es más que una nueva poesía cuyo tema es la obra de arte [62]. Consecuencia lógica de aquella concepción totalizadora que formuló así: "Lo mejor de cada autor es lo que no reside en lo particular ni puede demostrarse de ningún modo, pues el fulgor del contexto no permite atender a pormenores" [63]. Claro que con esto se paralizaría toda crítica y cuanto hemos dicho de Jean Paul habrá servido para hacer ver que su teoría literaria no es un mero poetizar sobre la poesía misma, sino una seria construcción intelectual cuya fuerza reside cabalmente en distinguir, definir y describir, no ya los autores o las obras, sino las categorías y procedimientos, la técnica novelística y la especial naturaleza del humor.

Capítulo IV

DE JEFFREY A SHELLEY

En Inglaterra —al contrario que en la Europa continental— no hubo verdadero movimiento *romántico,* si por tal entendemos un programa consciente y bajo ese nombre capital. La voz *romántico,* que se había extendido por el Continente en el siglo XVII, procedía de Inglaterra, donde había tomado el sentido de 'relativo a los libros de caballerías medievales' y a las epopeyas derivadas de ellos (Ariosto, Tasso), pero la plena diferenciación entre lo romántico y lo clásico se debe a los hermanos Schlegel. Si Coleridge usó esta dualidad en sus conferencias de 1811, fué sin duda por haberla tomado de A. W. Schlegel. Pero como dichas conferencias no se editaron por entonces, la distinción no llegó a popularizarse en Inglaterra hasta la aparición del libro de Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813), que se publicó primero en Londres y contó pronto con una traducción inglesa. Las muchas y favorables reseñas que suscitó propagaron ampliamente la dualidad *clásico-romántico.* Las observaciones de Madame de Staël llamaron la atención sobre A. W. Schlegel, cuyas *Lecciones de literatura y arte dramático* tradujo en seguida (1815) al inglés John Black. Y así las opiniones y distingos de Schlegel fueron empleadas y citadas, sobre todo por Hazlitt y Scott, pero también por muchos escritores de segundo orden [1].

Sin embargo, ningún escritor inglés de la época se tuvo por romántico ni acertó a ver la trascendencia de aquellas polémicas respecto a su tiempo y su país. Ni Coleridge ni Hazlitt las apreciaron. Y Byron

las rechazó decididamente: él conocía a Schlegel (que no le era simpático) y había leído *De l'Allemagne,* pero estimaba los debates de clásicos y románticos como cosa puramente continental. Y desde luego nunca se dió cuenta de que era un romántico. Más enterado estaba cierto policía austríaco que ejercía actividades de espionaje en Italia, pues según sus informes Byron pertenecía a los *Romantici* y "ha escrito y sigue escribiendo poesía al modo de esta nueva escuela" [2].

Las palabras *romantic (romántico,* adj.), *romanticist* (íd., sust.), *romanticism (romanticismo)* las empleó por primera vez Carlyle en Inglaterra y refiriéndose a autores alemanes, pero hasta los años de 1850, y por supuesto por influjo del Continente, no se habla en las historias de la literatura de una escuela romántica inglesa *. Con todo, la inexistencia de esas palabras en Inglaterra es compatible con el hecho de que los autores ingleses sabían muy bien desde el principio que estaba en marcha un movimiento enemigo de los cánones y las prácticas poéticas del siglo XVIII, movimiento unitario que tenía sus paralelos en el Continente y en particular en Alemania. Prescindiendo por ahora del término *romanticismo,* es fácil ver cómo en un período de pocos años cambia por completo la concepción de la historia de la poesía inglesa, desde entenderla como un movimiento de progreso uniforme que arranca de Waller y Denham para acabar en Dryden y Pope, cosa que se acepta todavía en las *Lives of the Poets* del Dr. Johnson, hasta la interpretación opuesta, enérgicamente formulada por Southey en 1807: "El tiempo que se extiende desde los días de Dryden hasta los de Pope es la edad tenebrosa de la poesía inglesa" [3]. No se trata aquí del parecer de un reducido grupito revolucionario (Wordsworth, Southey, Coleridge), sino de una visión de la literatura inglesa que aceptó y celebró una revista de tanto influjo como la *Edinburgh Review* y su portavoz crítico, Francis Jeffrey (1773-1850), a quien ahora vamos a referirnos.

---

* *Romantic,* en 1827, aplicado al italiano Grossi (en *Two Notebooks,* edic. C. E. Norton, Nueva York, 1898, pág. 111); *romanticist,* en 1827 *(State of German Literature); romanticism,* en 1831, en un artículo dedicado a Schiller *(Works,* edic. del Centenario, Londres, 1890, XXVI, 53 y XXVII, 172). El diccionario de Oxford fecha mucho más tarde las primeras apariciones de estas voces: *romantic,* en 1882; *romanticist,* en 1830; *romanticism,* en 1844. Para los manuales véase el artículo citado en la nota 1 de este capítulo.

No deja de ser una ironía de la Historia el que hoy se recuerde a Jeffrey sobre todo por su hostilidad hacia Wordsworth y por la reseña que dedicó a la *Excursion* de éste y que empezaba con tono de dómine: "Esto no podrá valer nunca". De ahí que se suela mirar a Jeffrey como a un neoclásico rezagado y que para sus admiradores sea un precursor del neohumanismo norteamericano, un apóstol del antirromanticismo [4]. Y en apoyo de ello hay quien cita las frases con que Jeffrey empieza su reseña del *Thalaba* de Southey, en el primer número de la *Edinburgh Review* (1802): "La poesía tiene de común con la religión esto cuando menos: que sus dechados fueron fijados, hace muchos años, por ciertos autores inspirados cuya autoridad no es ya lícito discutir" [5].

Ahora bien, las mismas opiniones de Jeffrey, vistas de cerca, nos hacen rechazar lo que de él se piensa. La verdad es que se opuso al neoclasicismo inglés tanto como el propio Southey. La pintura que traza de aquellos tiempos satisfaría al más empecinado romántico. Los poetas neoclásicos "no tenían fuerza ni grandeza de imaginación, ni patetismo o entusiasmo alguno... Son, a no dudar, sutiles, nítidos, claros y razonables, pero en su mayor parte también fríos, tímidos y superficiales. Nunca se adentran en las grandes escenas de la naturaleza o en las grandes pasiones del alma humana... Su inspiración, según eso, es poco más que una vivaz variedad del buen sentido y apenas si brilla en ellos la invención como no sea la encaminada a ridiculizar y satirizar" [6]. Jeffrey reprocha a Dryden la falta de patetismo y las "bestiales obscenidades", a Addison y Swift la "humildad y pobreza" de su estilo elevado. Por lo común tiene una pobre idea de Swift: "Casi todas sus obras —dice— son libelos"; aun la más grande de ellas, el *Gulliver,* no pasa, en los trozos más filosóficos y satíricos, de "enormemente vulgar y manida" [7]. En cuanto a Pope, "más que poeta, es satírico y moralista, crítico ocurrente e ingenioso y fino escritor"; "No hay en toda su producción cuadros de la naturaleza o emociones sencillas" [8]. No hay duda de que a Jeffrey le complace el que "los ingenios del tiempo de la reina Ana hayan ido gradualmente apeándose de la supremacía de que sin disputa han disfrutado durante buena parte de un siglo". Ni ve tampoco ningún adelanto en la época inmediatamente posterior: el reinado de los dos primeros Jorges fué "un período de interregno para los genios natos" [9].

Toda la admiración de Jeffrey se va con Shakespeare y su tiempo. Aquellos tiempos isabelinos son "con mucho, los más brillantes de la historia literaria inglesa, y aun de toda la capacidad y entendimiento humano"; "En punto a verdadera fuerza y originalidad de genio, ni la época de Pericles, ni la época de Augusto, ni los tiempos de León X o de Luis XIV pueden en modo alguno compararseles" [10]. No sólo admira Jeffrey a Shakespeare, defendiéndole casi totalmente de las reservas de Madame de Staël, sino que se interesa también por las figuras menores del siglo XVII y hace grandes elogios de John Ford y Jeremy Taylor: "Nos arriesgamos a afirmar —escribe— que hay en cualquier folio de la prosa de Jeremy Taylor más sutil fantasía y originalidad de imágenes, más brillantes concepciones y expresiones más encendidas, más novedad de figuras y nuevas aplicaciones de las antiguas; en suma, más cuerpo y alma poéticos que en el sinfín de odas y epopeyas que desde entonces hayan nacido en Europa" [11]. Pero no se crea que este entusiasmo por la literatura de la Prerrestauración es achaque de arqueología o patriotismo. Porque Jeffrey acoge con igual júbilo los intentos de resucitar el estilo isabelino en el teatro y la poesía: "Esa imitación de nuestros antiguos autores, y en particular de los dramaturgos, a la cual no podemos por menos de enorgullecernos de haber contribuído en alguna medida, ha traído como una nueva primavera a nuestra poesía" [12]. Jeffrey ensalza a Keats, haciendo ver cómo las raíces de éste se hunden en Fletcher, el Ben Jonson pastoril y el Milton mozo, y declarándole "auténtico genio de la poesía inglesa", de imaginación "excelsa y suprema" [13]. Byron le impresiona hondamente también ("poeta de primerísimo orden") por la tragedia *Sardanapalus* y especialmente por el *Manfred*, que Jeffrey prefiere al *Faustus* de Marlowe y al *Prometeo* de Esquilo [14]. Asimismo fué Jeffrey uno de los primeros críticos que exaltaron el *Waverley* de Scott, comparando a éste con Shakespeare y asegurando que esas novelas marcan una nueva era literaria "que perceptiblemente reduce a sombra toda la prosa contemporánea y aun toda la reciente poesía" [15]. Y con bastante lógica veía en sus admirados Burns y Cowper los autores que prepararon con su poesía original, de verdadera imitación de la naturaleza, "la revolución de nuestra literatura". Las causas de ella fueron, como Jeffrey acierta a comprender, el influjo de la Revolución francesa, de Burke y los alemanes, así como el auge del evangelismo [16].

Y entonces ¿cómo se explica la saña con que Jeffrey persiguió a Wordsworth (y en menor grado a Coleridge y Southey) y las sarcásticas y hasta brutales reseñas que le dedicó? Se ha querido ver en esos ataques a los poetas laquistas la obra de partidismos políticos y hasta de la mala intención personal [17]. No vamos a negar que las banderías políticas tuvieron su parte en ello, sobre todo cuando los laquistas se hicieron abanderados de todas las causas conservadoras. Los dicterios de Jeffrey a Coleridge —ya muerto— por el desprecio que a éste le inspiraba Sir James Mackintosh, echan mano sin duda de la enemiga de Coleridge a la Ley de Reforma y de sus demás ideas sociales conservadoras [18]. Del mismo modo, Southey, ya laureado poeta, fué presa fácil de los tiros políticos, sobre todo después de que la reimpresión de su obra dramática juvenil, *Wat Tyler,* de tendencias jacobinas, dejó claro que había renegado del credo liberal [19]. Pero en el caso de Wordsworth no es suficiente esta razón para explicarlo todo. Las concienzudas críticas que Jeffrey le dirige no son (o sólo rara vez lo son) de tipo político ni personal, sino el resultado lógico de ciertas premisas y teorías básicas de Jeffrey que aún no han quedado claras en nuestro repaso a sus gustos. Porque en el pensar de éste hay vetas que resultan incompatibles con sus elogios a la tradición imaginativa de la poesía inglesa.

Volvámonos, pues, a su *Essay on Beauty* (1811), que nacido como reseña de los *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790) de Archibald Alison, fué luego reimpreso en la *Encyclopaedia Britannica,* donde figuró hasta 1879 como el más autorizado tratado de estética [20]. Más que ensayo original, es una exposición de Alison (no sin reservas) y un cuadro histórico de la estética británica. Allí abraza Jeffrey resueltamente la idea de que la belleza es puramente subjetiva, "no más que un reflejo de nuestras emociones internas, y está constituída enteramente por ciertas partecillas de amor, piedad u otras afecciones que han sido relacionadas con estos objetos". La belleza nada tiene que ver con la armonía, la proporción, etc., o el sonido y color puros; no tiene tampoco un significado metafísico o cognoscitivo: "Las sensaciones que recibimos de objetos que sentimos como bellos, aun en el más alto grado posible, no se diferencian en absoluto de los movimientos directos de ternura o compasión que nos impulsan hacia los seres sensibles". De ahí que Jeffrey se vea obligado a concluir que "las

percepciones de la belleza estarán en los distintos hombres en proporción con el grado de su sensibilidad y de sus simpatías sociales"; "todos los gustos son igualmente acertados y justos". Pero por lo que no pasa es porque el gusto mejor sea aquel que sepa sentir lo bello de todas las cosas. Apela entonces inesperadamente al "sentido común" y a la universalidad de la naturaleza humana, haciendo diferencia entre el gusto puramente personal y el gusto que el artista quiere imponer a su público. El artista debe procurar "emplear únicamente objetos del tipo de los signos *naturales* o de los concomitantes inseparables de las emociones a todos los cuales es susceptible la inmensa mayoría de la humanidad, pues merecerá ser llamado malo y falso el gusto del artista *cuando* quiera forzar al público a aceptar como bellos aquellos objetos que las mentes corrientes no suelen asociar a impresiones interesantes" [21]. Clara está aquí la alusión a Wordsworth, que no gusta de establecer asociaciones comunes y corrientes.

Hemos expuesto con algún detalle el razonamiento de Jeffrey para demostrar que había en su mente una teoría crítica y no vanos antojos. Pero es al describir y aplicar la estética escocesa donde mejor se revela lo limitado y hasta lo falso, en lo fundamental, de su enfoque psicologista de la crítica. No hay duda: Jeffrey y sus modelos son incapaces de diferenciar una impresión estética de una impresión de "simpatía". No tienen criterio alguno para deslindar el deleite que inspira un paisaje ameno y la súbita intuición que cala en el carácter de las experiencias nacidas de los objetos artísticos. Jeffrey y sus antecesores se reducen por fuerza a una sola clase de patrón crítico —la moralidad de la simpatía, cosa procedente de Adam Smith o de Hume—, y en la práctica también a un sentimentalismo de tipo expansivo. Esta faceta existe sin duda en Jeffrey. Pero lo mismo que Hume o Kames no se contentaron con el subjetivismo del gusto, Jeffrey tampoco; recurre entonces al canon del gusto universal, a la tradición, a la opinión de la mayoría, al sentido común. Al artista se le pide implícitamente que hable a la mentalidad corriente, que sea él también un hombre corriente. Pero en la práctica el sentido común se presta a muchas interpretaciones: para Jeffrey significa un recurrir no a los neoclásicos, sino a la tradición inglesa que había englobado juntamente a Shakespeare y a Jeremy Taylor y que procuraba incorporarse mucho de lo que hoy llamaríamos sensibilidad romántica; su-

ponía, además, otros elementos: realismo moderado, desconfianza hacia el misticismo y la metafísica, atención estricta a la propiedad. En suma, el hombre corriente es alguien muy parecido a Jeffrey, y éste, como revela lo amplio de su público, fué el portavoz de una extensa clase media.

Ahora podemos entender ya los cargos dirigidos contra Wordsworth. Según Jeffrey, Wordsworth trata de imponer a los lectores asociaciones de ideas muy suyas. El misticismo —o lo que Jeffrey creía tal— le era a nuestro crítico cosa de todo punto incomprensible. De las poesías de Wordsworth, la oda *Intimations* le parece "ilegible e ininteligible" y aun los más diáfanos pasajes de la *Excursion* (como la invocación al Deber) resulta que "se resisten a toda comprensión" [22]. No son sólo los pasajes de tipo filosófico o meditativo los que confunden a Jeffrey; incluso un poema tan sencillo como *Strange fits of passion have I known* ("Extraños arrebatos de pasión he conocido") le induce a falsas interpretaciones y a hablar de "boberías sobre narcisos que danzan" [23]. Así que Wordsworth, además de desviarse "de los eternos y universales modelos de la verdad y la naturaleza" con sus rarísimas asociaciones mentales y extravagantes especulaciones, viola también las normas del realismo y del *decoro* neoclásico. Esos tipos que nos pinta Wordsworth no pueden existir: ni maestros de escuela como Matthew, ni capitanes de barco como el narrador del *Thorn*, ni vendedores ambulantes metidos a filósofos [24]. Pero este apelar a la verdad documentada y social no es óbice para que Jeffrey, sin lógica alguna, rechace las consecuencias que han de esperarse de los patrones realistas. Por eso el lenguaje de Wordsworth se le antoja bajo y vulgar e intolerable el que en poesía pueda aludirse a una "tina casera" *. Por si fuera poco, los sentimientos sociales de este poeta traslucen "un bilioso y poltrón descontento contra las instituciones sociales existentes" [25]. Jeffrey era un liberal que creía en el progreso, pero en un progreso

* Habla de la dichosa tina en *Edinburgh Review*, XI (1808), 225: "Esto hay que admitir que es llevar las cosas demasiado lejos; si una cosa así se tolera no habrá ya nada que no pueda injerirse en poesía, hasta el restregarse los zapatos o el destripar un pollo". Wordsworth quitó del *Blind Highland Boy* la referencia a la tina y la sustituyó, a indicación de Coleridge, por una concha de tortuga. Lamb protestó del cambio. Véanse las notas de las *Poetical Works* de Wordsworth, edic. Selincourt, III, 447-448.

lento y moderado. Es sensato cuando se opone a aceptar la "perfectibilidad" que predicaba Madame de Staël, pues bien veía que los hombres aman la guerra y que la revolución industrial habría de llevar a tremendos conflictos y abusos [26]. Pero no podía comprender por qué glorificaba Wordsworth a los hombres del valle ni qué finalidad práctica tenían sus conservadoras ideas agrarias. Quien comulgue en el liberalismo de Jeffrey, recele como él del misticismo y no pueda distinguir (como ni en teoría pudo Jeffrey) entre arte y vida, tendrá que llegar a las mismas conclusiones. De lo que no se puede dudar es de su honestidad, aunque bien pudo haber expresado sus quejas de modo menos áspero y desabrido. No hay excusa que valga para el tono de mofa con que hizo la reseña del *White Doe of Rylstone,* pues eso es malentender totalmente el espíritu y el tema de poema tan sencillo y grave.

Para los demás poetas del tiempo tuvo Jeffrey muchos más miramientos, aunque nunca dejó de aplicarles los raseros del sentido común, la propiedad y la moralidad. De Byron lamenta "el horrible tono de sinceridad" con que se explaya en los poemas autobiográficos y declara llanamente que un tema como el del incesto "no es cosa nada adecuada para ponerla delante de la imaginación" [27]. El cinismo de Byron, su deseo de destruir toda creencia en la virtud le impresionan y chocan. Y la norma de estrecha fidelidad a la vida queda desechada tan pronto como la moraleja que de ella se deduzca le parece falsa. Por eso Jeffrey se pasma de que doña Inés, en el primer canto del *Don Juan,* siendo como es "una mujer caída y abandonada", pueda escribir "una epístola que respira el espíritu mismo del amor cálido, devoto, puro e inalterable", o de que la espantosa escena del naufragio se vea empañada por liviandades y chirigotas [28]. Lo que de tragicómico, mezcla de estados afectivos y anticlímax hay en Byron se opone a la honrada moralidad de Jeffrey y a sus aún vivos prejuicios neoclásicos en favor de la unidad y pureza de efecto. No es de extrañar, pues, que Jeffrey sitúe a Byron por debajo de Scott en punto a genio y moralidad [29].

Jeffrey, en efecto, admira el espíritu benigno y humano de las obras de Scott y es prudente y generoso al reconocer la justeza con que se describen en *Old Mortality* las luchas entre caballeros y puritanos, pese a no estar de acuerdo con las ideas conservadoras del autor [30].

Pero, en lo puramente literario, Jeffrey no estaba totalmente contento de Scott. Nunca pudo pechar con el medievalismo ni con las concesiones a lo maravilloso y a la superstición. No soportaba a aquel endiablado enano Horner del *Lay of the Last Minstrel; Ivanhoe* no le parecía más que "pompa espectacular y fantástica" [31]. Las novelas del ciclo de *Waverley* las cataloga muy bien, aplicándoles el criterio realista; con razón siente preferencia por los temas escoceses y por los personajes humorísticos y sencillos, pero no deja de advertir el oropel de la poesía de Scott y hasta se ve tristemente tentado a no creer en la popularidad ni en el veredicto del pueblo. ¿Y cómo es que el buen gusto va a ser cosa de sólo una minoría? La respuesta de Jeffrey no abre ningún foso entre público y críticos. No admite sino que el crítico está mejor dotado para ver los méritos que entraña la dificultad vencida y lo raro del logro, mientras que la generalidad de los lectores no se guían por esas normas de comparación [32]. Lo que no queda claro es cómo se aplica esto al poema de Scott objeto de reseña, *The Lady of the Lake,* que ni se distingue por una originalidad singular ni ofrece dificultades inaccesibles al lector común.

La preferencia de Jeffrey por las acabadas pinturas de costumbres explica sus grandes elogios a Cowper y Crabbe. Este último, "uno de los poetas más originales, nerviosos y llenos de patetismo", es presentado expresamente en oposición a Wordsworth. Crabbe atiende a "emociones familiares y largamente recordadas, a la naturaleza humana común y a los comunes sentimientos humanos"; su poesía está compuesta de "una infinita muchedumbre de menudos fragmentos de simpatía", frase que coincide casi al pie de la letra con la definición de la belleza que más arriba hemos visto. Pero Jeffrey pone reparos a Crabbe por los pormenores repulsivos y el puntillismo de "exactitud chinesca" [33] en que se recrea. Con Cowper se desata Jeffrey en grandes aspavientos de admiración: maestro de la lengua, lleno de "osadía y originalidad", aunque a veces de expresión un tanto "familiar y coloquial" [34]. También Burns le parece "grande y original genio", preferible por su humor antes que por su patetismo. Jeffrey supo ver justamente que Burns estaba lejos de ser un hombre sin educación ni formación literaria [35]. Pero tiene fuertes reservas morales con Burns: no podía sufrir tanto despreciar la prudencia, la decencia y el orden, tanto alardear de independencia de carácter, tantas agrias invectivas, ni el tono erótico de

sus composiciones. Burns, según él, muestra "una vehemencia poco delicada" que "rara vez se acomoda a la timidez y a la 'dulce y austera compostura' de las mujeres refinadas"; "En lugar de solicitar sonrisas o deshacerse en lágrimas, su musa no se ocupa más que de apretados abrazos y citas a medianoche" [36]. Hay una vena de gazmoñería previctoriana en Jeffrey. Se las ingenia para no nombrar el título de la comedia de Ford *Tis a Pity She's a Whore (Lástima que sea una puta)*, aunque la alaba y la cita detenidamente [37]. Su indignación explota ante la relajada moral que se refleja en el *Wilhelm Meister* de Goethe y, sobre todo, ante la *vulgaridad* de esta obra (es la palabra que aplica a toda referencia a cosas de comer y sustento, "a peines y jabones y toallas" [38]). Diderot se le figura no sólo autor indecente y profano, sino con algún "tono rufianesco" [39]. El reverso de esta pudibundez de Jeffrey es el sentimentalismo, donde el juez del Tribunal Supremo escocés llega a extremos increíbles. Podríamos citar sus últimas cartas a Dickens, rezumantes de lágrimas vertidas sobre las obras de este autor *, pero aun limitándonos a las declaraciones públicas tenemos ya abrumadoras pruebas, me parece, de ese gusto sensiblero. Jeffrey prodigó desatinados elogios a Campbell y citó con entusiasmo ciertos pasajes del *Theodric*, sentimentales hasta el absurdo. Obra tan ridícula como *Trials of Margaret Lindsay* de John Wilson hacía que se le saltaran las lágrimas [40]. Las poesías de Felicia Hemans le parecían admirables por "el sobrio y humilde tono de entrega y piedad", bueno para "calmar las aprensiones de aquellos que más se espantan de las ardientes hipérboles poéticas". Jeffrey profetizó la "fama duradera" de esta autora, a diferencia de lo ocurrido con los poetas de su juventud, que por los días de esta reseña (1829) iban "desvaneciéndose rápidamente en el campo de nuestra visión": esos poetas eran Southey, Keats, Shelley, Wordsworth, Crabbe, Byron y Scott. "Los que mejor han sobrellevado este veloz marchitarse de los laureles —agrega— y

* Lord Cockburn, *Life of Jeffrey*, II, 406: "Cuánto he llorado y sollozado por ella [la muerte de Paul Dombey] anoche, y esta mañana otra vez, y cómo he sentido mi corazón purificado por esas lágrimas". *Ibid.*, II, 292: "Todo lo he leído, la vida y obras de Burns, no sin muchas lágrimas, por la vida especialmente...; yo sería capaz de tumbarme en el cieno y revolcarme llorando en él, creo que por espacio de un siglo, para salvar un alma como la de Burns de tanto sufrimiento y corrupción y degradación".

con menos señales de ruina son Rogers y Campbell" [41]. Pero Jeffrey quiere describir ahí el estado actual en que se encuentra la reputación de esos poetas, cosa que en parte él no aprueba. Por eso, al reimprimir sus ensayos (1843) se lamentó del injusto olvido en que había caído Keats. Con todo, la satisfacción que muestra por la alta jerarquía de Rogers y Campbell ya es de sobra reveladora. Los elogios de Jeffrey a Keats no son fruto de una feliz casualidad. A nuestro crítico le gustaba la "poesía pura", las imágenes, los versos de lindo sonido. Cita cosas hermosas de Keats, como la *Ode to Autumn*, aunque no llega a saborear del todo el *Hyperion* [42]. Sin embargo, la poesía "pura" le parece una "especie muy peligrosa", pues "está propensa a caer en el mero misticismo y en la extravagancia" [43]. Podía disfrutar de ella en autores como Hogg, Moore *(Lalla Rookh)*, Leigh Hunt *(Story of Rimini)* y el mismo Keats, que para nada chocaban con sus principios morales o políticos. No podemos por menos de sospechar que Keats era para él como otro más de esos Hogg, Hunt o Moore: un escritor imaginativo y sin trascendencia. Antes que a él prefería sin vacilar a un poeta como Rogers, de quien cita arrobado pensamientos topiquísimos y descripciones sentimentales de la vida de casado de un caballero rural, como prefería también a Campbell, cuya *Gertrude of Wyoming* era la obra más cercana a su "concepción de la poesía pura y perfecta" [44].

Resulta imposible, pues, catalogar a Jeffrey como gran crítico. Su crítica, que pretende tener "fundamento filosófico", está viciada teóricamente por la incapacidad de distinguir entre literatura y vida, belleza y amor, estética y ética. Que Jeffrey aspire a "conjugar los preceptos éticos con la crítica literaria" [45] no es nada nuevo ni extraordinario y ello se rebaja aún más al saber cuán limitados, gazmoños y parciales eran sus principios morales y cuán estrechamente aplicó este rasero desde fuera, sin una clara idea de la función de lo moral en poesía. Ahora bien, no pueden negarse los extraordinarios méritos históricos de Jeffrey. Su *Edinburgh Review*, que muy pronto haría brotar otras revistas que trataban de imitarla y superarla, hizo muchísimo por elevar el nivel de la crítica en las publicaciones periódicas y también su remuneración económica *. Jeffrey gozó de gran autoridad e influen-

* Los críticos de la *Monthly Review* o la *Critical Review* percibían unas dos guineas por hoja, mientras que los de la *Edinburgh Review* venían a co-

cia, aun en el Continente, por su moderado romanticismo. En el mundo de habla inglesa su misión fué la de consolidar la interpretación histórica de la literatura. El nacionalismo literario de que hizo gala, exaltando las glorias y la independencia de la tradición inglesa que emana de Shakespeare, y el completo repudio del gusto francés son cosas importantes, aunque Jeffrey las combinara, no sin incongruencia, con el nacionalismo escocés y con muchas reminiscencias de la fe neoclásica (el decoro, la pureza de los géneros). En fin, también se esforzó por popularizar la idea de que la literatura depende de las circunstancias sociales, idea que en parte tomó de Madame de Staël. En el ensayo que consagró al *Wilhelm Meister*, Jeffrey intentó teorizar sobre las causas de los distintos gustos nacionales, distinguiendo los dos influjos que Taine habría de llamar *milieu* y *moment:* es decir, entre la influencia del gobierno, el clima, los modelos previos, etc., de un lado, y de otro el nivel de evolución, la situación dentro de un supuesto ciclo de progreso que va "desde la pura monstruosidad a la visible exhibición del quehacer y el propósito" y, por último, "al reposo y la simplicidad de la graciosa naturaleza" [46]. Pero estas ideas, lejanas resonancias de Vico, Winckelmann, Herder y Madame de Staël, no se aplican a casos concretos; para lo que sirven en realidad es para endilgarnos un sermón sobre el bajo gusto que demuestran los alemanes al admirar la citada novela de Goethe, que a Jeffrey le parece "eminentemente absurda, pueril, incongruente, vulgar y afectada" [47].

Las deficiencias de Jeffrey no son perceptibles para quienes se dejan impresionar por su tono de fiscal literario, por la destreza con que sabe exponer y resumir, por la seguridad con que apela a las autoridades. Pero todo eso es mera superficie y debajo de ella hay un continuo combate de tendencias antagónicas, contradicciones y compromisos propios de su postura crítica. Las huellas neoclásicas pugnan con los gustos románticos, el realismo obstinado con el sentimentalismo lacrimoso, el refinamiento mundano con las pudibundeces de solterona. Si Jeffrey recuerda al doctor Johnson (aunque en plano inferior) por querer armonizar lo irreconciliable, también es verdad que anuncia los compromisos de la época victoriana. Tras la muerte de

brar, por término medio, de 20 a 25 guineas. Comp. Lewis Gates, *Three Studies in Literature*, págs. 48, 53.

Coleridge y Hazlitt, la crítica inglesa iba a sufrir un declinar de una treintena de años en el cual las teorías del sentimentalismo romántico, combinadas con el moralismo, rigieron casi sin oposición [48].

Jeffrey, pese a sus defectos, era un crítico auténtico. En cambio, los colaboradores de una publicación émula de la suya, la *Quarterly Review* (fundada en 1809), serán recordados sobre todo como eruditos e historiadores literarios. Robert Southey (1774-1843) es quien desarrolló esa nueva visión de la historia literaria inglesa que hemos encontrado en Jeffrey, el tildado de neoclásico, y fué de los dos el más extremado en su nacionalismo. "En todos los tiempos hemos sabido conservar unas costumbres y un carácter peculiarmente nuestros", afirma en la introducción a los *Specimens of the Later English Poets* (1807), donde deja en mal lugar la época de Dryden y Pope. No hay por qué hablar, a su juicio, de escuelas extranjeras dentro de las letras inglesas, según es costumbre hacer desde Gray [49]. Y en los *Sketches of the Progress of English Poetry from Chaucer to Cowper,* que sirve de prefacio a su *Life of Cowper* (1836), Southey reafirma su creencia en el "casticismo" de la literatura inglesa, en su poesía "coloreada por el carácter nacional, que, como el vino, tiene distinto aroma según las distintas clases del terreno". En la evolución de esa literatura ve él "una sucesión de herejías" contra los evangelios de la Naturaleza, con algunos intervalos de ortodoxia ocurridos durante las épocas doradas, la isabelina y la suya propia. Southey piensa que las modas literarias traen consigo ciertos defectos, reales o supuestos, "y en ambos casos el espíritu de contradicción ha dado origen por lo general al error contrario" [50]. Cree que "convención y rebelión" constituyen un proceso histórico necesario, pero se inclina siempre a la convención tal como él la entiende: la convención inglesa es el libérrimo gusto isabelino, mientras que el neoclasicismo supone una desviación de la norma nacional.

Fué Southey un erudito doctísimo que hizo mucho por reavivar el interés por los libros medievales de caballerías (a él se debe una edición de *La mort d'Arthur*) y la literatura española, pero está lejos de ser un crítico de importancia. Era demasiado generoso y acrítico para enjuiciar con justicia a sus contemporáneos: inciensó a Kirk White, celebró a varios "poetas ignorantes" y puso por las nubes a

Joanna Baillie, al ladito mismo de Shakespeare [51]. Southey carece de fuerza en la caracterización, de agudeza, de personalidad crítica y hasta de teorías. Cierto que Saintsbury considera "oro crítico de ley" la tardía miscelánea de Southey titulada *The Doctor,* pero es imposible descubrir allí rastros de crítica, ni aun en la sensata protesta contra el expurgo de las obras de Spenser [52]. Los anunciados propósitos críticos no pasan de lo moral y político: "¿Le ha inducido a usted [el libro] a creer que lo que acostumbraba a considerar ilícito es, después de todo, muy inocente, e inofensivo lo que hasta ahora se le había enseñado como peligroso? ¿Ha tratado también de hacerle sentirse inquieto e impaciente bajo la tutela de los demás?... Si así fuese, eche el libro al fuego" [53]. De pruebas como ésta no puede salir crítica alguna.

Igualmente cuesta mucho admitir la importancia crítica de Sir Walter Scott (1771-1832). Fué erudito muy leído y se acercó a la historia literaria algunas veces. Así, *The Life of Dryden* (1808), ejemplo precoz del método de "vida y época", esboza hábilmente el estado de las letras en la mocedad de Dryden. Crítica de tipo rudimentario hay en las *Lives of the Novelists* (1821). Scott gustaba más de Smollett que de Fielding y alabó como se debía a Jane Austen. Pero la verdad es que alaba todo aquello de que se ocupa. A su juicio, el *Madoc* de Southey "tendría su justo sitio a los pies de Milton"; Joanna Baillie es "el más alto genio de nuestra patria en la actualidad" [54]. A Scott le faltaba discernimiento y aun ambiciones y principios críticos. Las compilaciones de historia de la caballería, la novela y el teatro que hizo para la *Encyclopaedia Britannica* carecen de todo relieve. En el largo artículo dedicado a este último género (1818), Scott reúne abundante información y reproduce las opiniones de Johnson sobre las unidades o de A. W. Schlegel sobre el teatro francés, pero nada añade de su cosecha. Cuando más se aproxima a la crítica propiamente dicha es al tratar de la poesía popular: en particular los ensayos con que contribuyó a la nueva edición de *Minstrelsy of the Scottish Border* (1830) exponen originalmente una visión herderiana acerca de la "más primitiva poesía" y dan datos de primera mano sobre la historia de la recopilación de las baladas [55], dentro de la cual ocupa Scott un lugar honorable.

Si exceptuamos a las grandes figuras de que hablaremos en los próximos capítulos, hemos de concluir que la mayor conquista de la época fué la adopción del punto de vista histórico. El acerbo dogmatismo de muchas reseñas de entonces, movidas por violentos sentimientos políticos, no nos debe hacer creer en un especial antagonismo de problemas críticos. Carácter general de la época fué más bien la creciente tolerancia hacia la riqueza y variedad de la literatura.

El *Essay on English Poetry* (1819) de Thomas Campbell (1777-1844) es cabalmente ejemplo de ese amplio cuadro histórico de la poesía inglesa, hecho con espíritu tolerante, que se concentra en el arte y deplora las rebuscas arqueológicas y los dogmatismos románticos a machamartillo. Campbell defiende a Pope, hace extensiva su bienvenida a obras tan barrocas como la *Pharonnida* de Chamberlayne y concluye diciendo: "Pero en poesía hay muchas moradas. Me permito confesar que yo puedo desviarme de los viejos escritores y encontrar encanto todavía en la igual y correcta dulzura de Parnell" [56]. Sabe que la poesía es una necesidad universal del hombre y que no puede morir en la tierra: "Un mundo habitado por seres activos, ardientes y perecederos debe ser un venero siempre inagotable para los poetas" [57].

Lord Byron (1788-1824) diríase ser, a primera vista, el defensor de normas ideales y eternas en el arte. Hoy lo único que se recuerda de su crítica es el alegato a favor de Pope y la curiosa palinodia de sus propios errores poéticos. Nos dice: "nos encontramos en un sistema (o sistemas) poético revolucionario que maldito si vale la pena por sí y del que nadie se libra salvo Rogers y Crabbe"; "Yo he figurado entre los constructores de esta Babel"; "me avergüenzo de ello". La poesía suprema, para Byron, es la de contenido ético. En Pope ve al poeta moral de toda la civilización que debía ser "el poeta nacional de la Humanidad". Byron defiende las unidades y quiere restaurar "el drama regular inglés"; se lo imagina modelado en el teatro griego y tan "simple y severo como el de Alfieri" [58].

Todo esto quizá fuera un sueño ideal de Byron, en reacción contra los poetas laquistas, a los que tanto detestaba, y contra los "Cockneys" (londinenses), a los que sólo toleraba a ratos. Pero en realidad las teorías de Byron se nutren del emocionalismo e historicismo del tiem-

po. Suele decir que poesía es "expresión de agitadas pasiones", "lava de la imaginación", "pasión también", una necesidad íntima que se manifiesta "como tortura", éxtasis o estro [59]. La polémica en que defiende a Pope contra los reparos de Bowles está involucrada sin remedio en el pueril problema de deslindar los temas "naturales" y los "artificiales" de la poesía: Bowles argumenta que el sol y el mar son motivos más poéticos que un barco; Byron replica que el mar sin barcos no es más que un desierto, etc. Por fin Byron concluye que el poeta "supremo es el de mejor ejecución", que toda jerarquía de temas es dudosa y que no existen esos "invariables principios de la poesía" que proclama el Rvdo. W. L. Bowles, supuesto enemigo romántico de Pope:

> Tanto distan de ser *invariables* estos principios de la poesía que nunca han sido ni serán establecidos. Tales principios no significan sino la predilección particular de cada época; cada época tiene las suyas y diferentes de la anterior. Ora es Homero, ora Virgilio; primero Dryden y luego Walter Scott; ora Corneille, ora Racine; ora Crébillon, ora Voltaire. En Francia los partidarios de Homero y de Virgilio se enredaron en disputas durante medio siglo. No hace aún cincuenta años despreciaban los italianos a Dante, y Bettinelli reprochaba a Monti el leer a "ese bárbaro"; actualmente le adoran. Shakespeare y Milton tuvieron su auge y tendrán también su declinar. Ya han fluctuado más de una vez, como tiene que ocurrirles a todos los dramaturgos y poetas de una lengua viva. No depende ello de sus méritos, sino de las comunes vicisitudes de la opinión humana.

Y añade a continuación, no sin misterio: "Schlegel y Madame de Staël han querido reducir la poesía a dos sistemas, el clásico y el romántico. El efecto de ello no ha hecho más que empezar" [60]. Sin duda que a Byron no le satisfacen dos únicos sistemas. Quiere más porque ve lo cambiante del gusto, las fluctuaciones de la fama. Todo pasa y al final nada importa, pues todo irá a engolfarse en las fauces del cambio mismo.

No puede imaginarse más vivo contraste que el que hay entre Byron y Shelley (1792-1822). La gran fe de Shelley en la imaginación y sus verdades eternas no debe hacernos olvidar que también compar-

tió la concepción histórica de sus amigos y contemporáneos. Las intuiciones más originales de su *Defence of Poetry* (1821) son históricas precisamente. Pero la entraña de los argumentos es la visión al modo platónico, afirmada sin la menor duda, con elocuencia y aun con estridencia. Shelley toma de Platón, directa o indirectamente, la idea de la poesía como principio creador del hombre. Los poetas "no son sólo los creadores del lenguaje y la música, de la danza y la arquitectura, de la escultura y la pintura; son también los que instituyen las leyes y los fundadores de la sociedad civil y los inventores de las artes de la vida", los maestros de religiosidad. La poesía es "depósito de los mejores y más felices momentos de los mejores y más felices espíritus". Los poetas se nos presentan como "los hombres de virtud más intachable, de más consumada prudencia, los más bienaventurados de los humanos". Son igualmente "filósofos del más sublime poder", así como la poesía es "el centro y la circunferencia del saber", "donde está comprendida toda la ciencia" [61]. La función histórica de la poesía se exalta aquí a factor cultural de capital importancia tanto en el oscuro pasado como en el presente y en el futuro. Según las palabras finales de la *Defence of Poetry*, "los poetas son los ignorados legisladores del mundo".

Es evidente hoy que estas defensas de la poesía atentan contra sus propios propósitos. La poesía se desdibuja en su entidad para acabar confundiéndose con la filosofía o la moral. Lo que puede valer para el conjunto de las tres o para cualquiera de las otras dos no puede decirse seriamente de la poesía sola. La retórica de Shelley estaba ya anticuada en su tiempo; sus argumentos son los del Renacimiento y recuerdan a menudo los de Sidney (cuya *Defence* había leído Shelley precisamente antes de escribir la suya, inspirada en aquélla muchas veces) y los de Tasso, de quien cita la frase de que el poeta es el único creador del mundo después de Dios [62]. El ensayo de Shelley podría ir bien a una situación cultural en la que la unión del sabio, el maestro y el profeta en una sola persona pudiera todavía ser afirmada sobre una base religiosa. La descripción que nos da del acto poético como pura inspiración, aunque esté justificada por la experiencia personal del mismo Shelley, tiene el acento arrebatado del aedo Ion, de Tasso o de G. Bruno. Según ella, el alma del poeta es entonces completamente pasiva: "en la creación, el alma

es como una brasa que se apaga y a la que cierto influjo invisible, cual un viento inconstante, despierta a transitorio fulgor". De ahí que "cuando se comienza a componer, la inspiración ya está en su declinar, y la más gloriosa poesía que jamás se haya comunicado al mundo no es quizá más que una débil sombra de las concepciones originales del poeta" [63]. La poesía no es arte, sino visión, visión incomunicable, estado anímico inefable. No está en la mano del poeta *querer* componerla; a lo sumo podrá observar atentamente sus propios momentos de inspiración. No es cosa suya tener un público ni, al parecer, lo necesita para nada. La poesía es pura autoexpresión, autoconsuelo del poeta en su enajenado y simultáneo maldecir y bendecir tan misterioso don. "El poeta —dice Shelley, sin parecer darse cuenta de que ello contradice a los tremendos efectos sociales y morales que reivindica para la poesía— es un ruiseñor que posado en la oscuridad gorjea dulces trinos para aliviar su propia soledad" [64]. El efecto moral de la poesía lo entiende Shelley al modo clásico. Según escribe en el prólogo del *Prometheus Unbound (Prometeo liberado)*, el poeta pinta "hermosos ideales de excelencia moral". O, dicho de forma didáctica, en el temprano prólogo a la *Revolt of Islam (Rebelión del Islam)*: el poeta "provoca un generoso impulso, una ardiente sed de lo más excelente" y celebra el amor como la ley que debiera regir el mundo moral [65]. Poetizar es presentar héroes ejemplares que nos sirvan para modelarnos nosotros mismos. Shelley piensa que "Prometeo es personaje más poético que Satanás", y movido por su aversión a la teología alega que el Satanás del *Paraíso perdido* es "ser moral muy superior al Dios de Milton" [66].

Hay que tener en cuenta que esta apología de la poesía, desenfrenada en su misma grandiosidad, nació en parte como reacción contra la obra *Four Ages of Poetry (Las cuatro edades de la poesía)* de Thomas Love Peacock, descripción cínica, racionalista y humorística de la decadencia y muerte final de la poesía en una época de prosaico utilitarismo. Las mismas exageraciones de Shelley son debidas, en buena parte, a ese carácter polémico de su libro. Incluso el exaltar tanto la inspiración hay que tomarlo con cierta reserva. Shelley, por supuesto, revisó su obra una y otra vez, sin confiarse mucho en la primera inspiración. Pero al tomarse al pie de la letra, muchas de sus afirmaciones han contribuído a desacreditar eso que hoy pasa por ser la teoría ro-

mántica de la poesía: desatinadas pretensiones proféticas, confianza absoluta en la inspiración, idealización sentimental o utópica en la expresión de la bondad y el amor.

Por suerte hay en el ensayo mucho más que esos brillantes pasajes tantas veces citados. Aunque las diferencias que establece entre poesía y las demás actividades humanas no queden claras, Shelley sabe decir cosas importantes sobre la poesía una vez que se ha centrado en ella. Lo que las teorías modernas llamarían "captar" lo expresa él muy bien al decir de la poesía que "limpia nuestra visión interior de las telillas de lo familiar"; "nos impulsa a sentir lo que percibimos y a imaginarnos lo que conocemos" [67]. Shelley comprende también la superioridad que puede reclamar para sí la poesía, por su medio de expresión, frente a las otras artes. El lenguaje, que es ese medio, está "producido arbitrariamente por la imaginación", es de suyo *poesía* (en el más amplio sentido), mientras que los colores o el mármol son materia inerte, obstáculos, "nube difuminadora" [68]. Aunque pueda objetarse que los materiales de que se valen la pintura y la escultura son también inspiración y acicate para el artista, Shelley acierta al ver que el lenguaje no es algo inerte y externo como los colores o la piedra, sino algo preformado por el hombre y por ello en continuidad con la creación poética. Shelley tiene también un gran sentido del papel que juega el ritmo en la poesía: como Coleridge, trata de quitar importancia a la distinción entre el verso en cuanto unidad métrica y la prosa rítmica de tipo imaginativo. Platón y Bacon le parecen poetas, no ya sólo en el sentido de poetas filósofos, sino a causa de sus imágenes y lenguaje rítmico [69]. Shelley siente tan fuertemente la individualidad de cada lengua que tiene por imposible el traducir, y eso que él fué traductor muy feliz, especialmente de algunos pasajes del *Fausto:* "Sería tan poco cuerdo fundir una violeta en un crisol para descubrir el principio formal de su color y su aroma como querer trasvasar de una lengua a otra las creaciones de un poeta" [70].

Pero lo más notable de su ensayo es, a mi entender, el esbozo que traza acerca de la historia literaria en sentido general y social. No se trata de nada relacionado con la elocuencia platonizante. Su fondo intelectual es muy otro, como que procede directamente del *jeu d'esprit* de Peacock. Este autor, en su obra citada, arrancando de la vieja

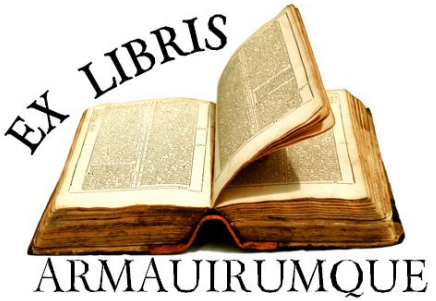
idea de la edad de oro y de plata de la poesía, la había extendido a un ciclo de cuatro edades ordenadas de este insólito modo: edad de hierro, edad de oro, edad de plata y edad de cobre, las cuales veía repetidas en los tiempos modernos. La edad de hierro comprende los ignotos orígenes de la poesía; la edad de oro es la de Homero, Esquilo y Píndaro; la edad de plata, la de Virgilio y los autores del tiempo de Augusto, y la edad de cobre, la de la decadencia de Roma, con Nonnos como representante. En la poesía inglesa esas edades se reparten así: de hierro, la Edad Media; de oro, la de Shakespeare; de plata, la de Dryden y Pope; en fin, de cobre, los días del mismo Peacock. Este esquema permite ridiculizar lo primitivo y medieval, de un lado; lo actual contemporáneo, de otro. Peacock se reía de la "egregia cofradía de rimadores conocida por el nombre de Poetas de los Lagos"; aludía a Shelley al referirse a aquellas "rapsodias quejumbrosas y egolátricas que expresan la gran insatisfacción del escritor con el mundo y con todo lo que hay en él". Dicho esquema permite también mantener, como antes hizo Vico y después haría Hegel, que "el poeta de nuestros tiempos es un ser semibárbaro en una comunidad civilizada", que la poesía es cosa del pasado, "repiqueteo mental que despertó la atención del entendimiento en la infancia de la sociedad civil". Peacock asegura que ya ha sonado la hora de aplicarse a los asuntos de la vida real: "Los matemáticos, astrónomos, químicos, metafísicos, moralistas, historiadores, políticos y economistas que han erigido una pirámide en las regiones superiores del cielo de la inteligencia... ven el moderno Parnaso muy por debajo de ellos" [71].

Shelley replica a estos argumentos semiserios con otro esquema especulativo muy siglo XVIII. Es difícil determinar la fuente exacta, pero se trata de ese tipo de historia sinóptica que hemos encontrado en los primitivistas escoceses, en Rousseau y en Herder. A lo que parece, la fuente de Shelley debía de ser francesa, como lo indica que él hable de los conquistadores *célticos* del Imperio Romano y de la hegemonía de los pueblos *celtas* tras la caída de Roma. Semejante confusión de lo celta y lo germánico se suele dar en Paul-Henri Mallet, el propagandista suizo de las cuestiones nórdicas, y entre los *celtómanos* de fines del siglo XVIII. A duras penas podría haber ocurrido en Alemania, y en cuanto a Inglaterra, ya el obispo Percy, editor en lengua inglesa de Mallet, la rechazó muy pronto. Shelley describe los orígenes

de la poesía muy dentro de la tendencia naturalista de Rousseau, Herder, Monboddo y John Brown [72]. La poesía es connatural al hombre primitivo: aquel salvaje expresó primero las emociones que le despertaban los objetos circundantes y después las del hombre en sociedad. Todo ocurrió en nítida sucesión. En la infancia del mundo todo hombre era poeta, todos danzaban, cantaban y hablaban un lenguaje "vitalmente metafórico". Entonces los poetas eran legisladores y profetas a un tiempo. La poesía está, además, estrechamente ligada con el progreso moral y encarna los ideales éticos de su época. Shelley sostiene que lo que nosotros tenemos por vicios de la epopeya homérica (la ferocidad de Aquiles, las arterías de Ulises) fueron en realidad ideales de emulación. Y en particular el teatro es fiel espejo de la historia de las costumbres; su declinar va siempre de la mano con el declinar de la sociedad. Shelley, como tantos otros críticos románticos, pone por ejemplo la comedia de la Restauración, aunque le parezca preferible la pintura de lo sensual a la carencia absoluta de arte. Los poetas eróticos y bucólicos del final del Imperio Romano se dirigían a las últimas emociones que todavía se sentían vívidamente cuando ya había muerto todo heroísmo en el hombre. Después, es de suponer que el letargo de aun las más comunes y bajas pasiones y sentimientos acabaría por paralizar toda poesía y toda expresión estética [73].

La evolución que concibe Shelley es cíclica y, además, notablemente colectivista, habida cuenta del feroz individualista que él era. Al lenguaje original le llama "el caos de un poema cíclico"; a las poesías eróticas de las postrimerías de la antigüedad, "episodios para ese gran poema que han construído todos los poetas desde el comienzo del mundo, como pensamientos cooperantes de un grande y único espíritu". Hasta la historia del Imperio Romano (Imperio sin poetas) es una serie de "episodios de ese gran poema cíclico escrito por el Tiempo en la memoria de los hombres". Homero, Dante y Milton forman el trío de auténticos poetas épicos (y no hay más), porque ellos "alumbraron una relación definida e inteligible con el conocimiento y el sentimiento y la religión de la edad en que vivieron" [74]. En cambio, hay que negar el título de poeta épico, en este alto sentido, a Virgilio, Tasso, Ariosto y Spenser, es de presumir que debido a que fueron demasiado individualistas y por tanto poco

representativos de su cultura. Hablando de Dante, Shelley expone finamente la inagotable potencialidad del gran poeta y el proceso de enriquecimiento y de múltiples interpretaciones que provoca: "Un gran poema es una fuente de aguas siempre sobreabundantes en sabiduría y en deleite; tras haber una persona y una edad agotado todo el divino fluir que sus peculiares relaciones les permiten compartir, otras y otras más vienen detrás y surgen nuevas relaciones, fuente de un inesperado e inconcebible deleite" [75]. Este sentimiento de la continuidad histórica, una de cuyas partes es la poesía, ayuda a explicar por qué Shelley habla tanto de su contemporaneidad y de su participación en el espíritu de la época en que le tocó vivir, aunque no llegó a adscribirse a ninguna doctrina poética coetánea (las de Wordsworth o Keats, por ejemplo) [76]. Y ello aclara también la singular glorificación (singular si se mira el aislamiento de Shelley y la enemistad de los críticos con él) que hace de su época en la conclusión de la *Defence*. Esa época marca un "renacer", del cual se considera Shelley heraldo, clarín y legislador. Pero aun los que no se sabían profetas de una nueva edad eran colaboradores inconscientes en la revolución espiritual y política que Shelley creyó prever: "Los poetas son los hierofantes de una inspiración no aprendida"; pronuncian "palabras donde se expresa algo que ellos no entienden"; son "clarines que llaman al combate sin sentir aquello mismo a que incitan" [77]. Shelley creía en la "gran marcha progresiva del entendimiento" (como Keats cuando prefiere Wordsworth a Milton) [78], conforme a cierto plan misterioso sin relación con la Providencia divina. La poesía formaba parte esencial de ese plan. Poeta y poesía han perdido aquí su entidad casi totalmente, pero, en cambio, han reencontrado una función social de signo tan alto y tan seguro, en su inevitable advenir, que nada puede ya afectar al poeta, ni aun la indiferencia y el desvío de los contemporáneos. Esta poesía restaurada tiene su parte en la construcción de la sociedad y en el devenir histórico; parte tan fundamental como poco ostensible. He aquí la verdadera defensa de la poesía que Shelley formuló, sin duda mucho más convincente que aquellos otros argumentos suyos que hacinaban en un todo confuso filosofía, moralidad y arte. Es la defensa de la poesía que habría de regir y señorear todo el siglo XIX.



Capítulo V

WORDSWORTH

Es cosa usual mirar la doctrina literaria de William Wordsworth (1770-1850) como el manifiesto del romanticismo inglés, que señala la ruptura con el neoclasicismo. Lo que más se hace resaltar en ella es que Wordsworth se opone a la dicción poética dieciochesca, identifica el "lenguaje de la prosa" con el del verso sujeto a medida, y el lenguaje de la poesía con el habla de "las clases medias e inferiores de la sociedad". Y este abogar por cierto tipo de naturalismo poético —el poeta se aplica a reproducir el modo de hablar de "la humilde y rústica vida"— se conjuga en Wordsworth, según se cree, con el "emocionalismo", pues suya es aquella célebre definición de la poesía como "espontánea efusión de intensos sentimientos" [1].

Tales ideas existen, desde luego, en la teoría de Wordsworth y fueron de gran importancia histórica. Pero si examinamos el volumen total de su crítica literaria (los prólogos de 1800 y 1815, el apéndice de 1802, el ensayo suplementario de 1815, los tres ensayos dedicados a los epitafios y, finalmente, sus cartas [2]) encontraremos que Wordsworth modificó fuertemente aquellas ideas y será preciso reinterpretarlas como elementos de un cuerpo trabado de pensamiento que se funda en muy distintos supuestos. El repudio de la dicción poética, la imitación del habla rústica, el entender la poesía como efusión sentimental, no son cosas que hoy día nos atraigan especialmente ni que puedan armonizarse con una concepción racional de la teoría literaria. Podríamos desecharlas sin más, pero entonces no habríamos

puesto de relieve lo que tiene de más peculiar y valioso la doctrina de Wordsworth.

La enemiga de Wordsworth a la dicción dieciochesca y su defensa del habla coloquial provocaron una tempestuosa polémica que apenas si suele encuadrarse en la perspectiva histórica de la que tan típico síntoma constituye dicha teoría. A fines del siglo XVIII los recursos poéticos tradicionales que arrancan de Dryden se habían convertido en tópicos clisés. La reacción de Wordsworth fué tanto más violenta cuanto que en su poesía anterior había incurrido en los mayores extravíos de la poesía descriptiva [3]. Una vez avanzado en su evolución poética, tan personal, emotiva e intelectual, cayó en la cuenta de que aquella dicción dieciochesca era "viciosa", "adulterada", "retorcida", "externa" e "impasible" [4], mientras que el nuevo estilo que empleaba él le parecía grandemente "natural". Es la misma impresión que han sentido todos los innovadores de la poesía inglesa: estar renovando el lenguaje hablado. Así, Donne se creía de estilo más natural y coloquial que el de Spenser; Dryden censuró las ingeniosidades y artificios de los poetas metafísicos, y en nuestros días T. S. Eliot y Ezra Pound abogan por el empleo en poesía de la lengua hablada. La misma reacción se observa en Francia. Malherbe pensaba que su reforma iba en favor del habla ordinaria; y Delille, en el prólogo que puso a su traducción de las *Geórgicas* de Virgilio (1769), defendía las voces comunes contra los exclusivismos de la dicción francesa clásica *.

Volviendo a Wordsworth, su oposición a la dicción dieciochesca está basada en tantas y tan heterogéneas razones que se hace muy difícil analizarla sistemáticamente. Unas veces centra su hostilidad en la "dicción poética" estricta, o sea, en ese vocabulario fijo e intocable que excluye todo lo considerado bajo o trivial. Rechaza también procedimientos estilísticos concretos, como la personificación, la perífrasis, los latinismos, las licencias retóricas; o sintácticos, como los hipérbatos y las antítesis acumuladas; o estructurales, como las

* Véase lo que Eliot dice sobre Wordsworth, en *The Use of Criticism and the Use of Poetry*, Londres, 1933, pág. 69 y ss. El prólogo de Delille era bien conocido para Wordsworth. Comp. Wordsworth, *Representative Poems*, edic. Arthur Beatty, Nueva York, 1937, págs. 31-32, nota al v. 759 de *An Evening Walk*.

enumeraciones del tipo de los *catálogos razonados* [5]. Estas objeciones pueden extenderse a la mitología clásica y aun a la "falacia patética" (es decir, atribuir a la naturaleza sentimientos humanos) siempre que parezca inoportuna y violenta. Otras veces Wordsworth echa mano de criterios de verdad y exactitud propios del sentido común. Así, no le contenta aquel epitafio dirigido a cierta señora que había muerto tomando las aguas en un balneario de Bristol:

She bow'd to taste the wave—
And died,

("Inclinóse a gustar las ondas
y murió"),

basándose en que nadie *se inclina* al beber las aguas termales, ni tales aguas tienen *ondas,* ya que se beben en vaso, ni hubo ninguna relación causal entre el acto de beber y la muerte [6]. A la misma razón obedecen las censuras de Wordsworth a la descripción de la noche en Dryden, o a la escena bañada por la luna en Pope (traducción de la *Ilíada):* las montañas no mueven la cabeza (Dryden): la astronomía de Pope es vaga y aun absurda *. Otras veces aún, Wordsworth critica lo que para nuestro gusto son más bien características del siglo XVII: artificios, agudezas, hipérboles desmesuradas, ingeniosidad verbal, rebuscada oscuridad. Pero, por razones no siempre diáfanas en el texto, Wordsworth tolera estos recursos cuando sorprende en ellos una "secreta vena" de sincera emoción, y en el poeta correspondiente un ser que hubo de plegarse a los vicios de las modas reinantes en su época **. Así, dice en elogio del soneto

* *Wordsworth's Literary Criticism,* edic. Smith, págs. 185-186. Wordsworth conocía el análisis que Thomas Warton, en sus *Observations on the Fairie Queene,* había dedicado al pasaje de Dryden, y las objeciones al pasaje de Pope las tomó de comentarios orales de Coleridge, más tarde recogidos en la *Biographia Literaria* de éste, edic. J. Shawcross, Oxford, 1907, I, 26-27.

** Véase, por ejemplo, Smith, págs. 165-166, 107, 109, 110, 111, 113, 115, 117. Wordsworth admiraba a Sir Thomas Browne (véase la carta dirigida a J. Peace, 8 de abril de 1844, en *Letters: Later Years,* III, 1203), pero a Herbert y a Marvell sólo les cita de pasada. Los sonetos de Shakespeare le merecieron elogios, aunque muchos de ellos fuesen censurables por "su uniformidad, artificios y estudiada oscuridad". Comp. Coleridge, *Miscellaneous Criticism,* edic. T. M. Raysor, Londres, 1936, pág. 454.

de Donne *Death, be not proud* ("Oh Muerte, no te ufanes..."): "denso de pensamiento y vigoroso de expresión, aunque para el gusto moderno resulte repulsivo, artificioso y rebuscado" [7].

En estas objeciones la expresión de Wordsworth suele ser tan equívoca y poco cuidada, el sentido de "lenguaje" tan borroso que Coleridge vió el cielo abierto para refutarlas con la propia experiencia poética. Wordsworth mismo empleó muchas veces recursos que había censurado. En la sintaxis se enreda alguna vez y no es raro que use polisílabos de corte libresco. Sus poemas están llenos de sentimientos atribuídos a la naturaleza y de perífrasis al estilo dieciochesco. En los ensayos críticos Wordsworth no supo distinguir entre metáforas legítimas, y aun centralmente vitalizadoras, y aquellas otras falsas y artificiales. Tampoco supo explicar por qué ciertos hipérbatos son atinados y otros reprobables *.

En cuanto al "lenguaje natural" que predicaba es preciso someterlo a interpretación. Si por ello se entiende el lenguaje auténtico del pueblo, ni el propio Wordsworth hubiera podido hacerlo aplicable más que a unas cuantas de sus *Lyrical Ballads*, que él mismo defendía diciendo que eran simples "experimentos". En posteriores ediciones reconoció que sus "observaciones" sobre la dicción tenían "tan poca aplicación a la mayor parte, quizá, de esta colección, por las ampliaciones y correcciones que ha sufrido, que no pueden ya seguir valiendo como tal introducción", y en consecuencia las relegó a uno de los apéndices [8]. Además, Wordsworth modificó mucho su incitación al cultivo del lenguaje rústico. A veces tiene muy presente la diferencia de clase social, oponiendo el habla de los "hombres del valle" que viven en la región de los Lagos al de los "entendimientos e ingenios de Londres", gentes que "se afanan en reuniones, banquetes, visitas por la tarde, y tanto tráfago de puerta en puerta, de calle en calle, a pie o en coche" [9]. Otras veces, algunos poemas suyos

* Este contraste que ofrece Wordsworth entre la teoría y la práctica ha sido estudiado por muchos autores: Coleridge, Sir Walter Raleigh, Miss Barstow, Frederick A. Pottle, etc. Parece que le guiaba como norma la diferencia entre "ornamento" y "encarnación del pensar" (véase Smith, pág. 129, y el relato que hace De Quincey de su conversación con Wordsworth, en *Style*, en *Collected Writings*, edic. Masson, Londres, 1896, X, 229-230) y, otras veces, entre verdad y falsedad.

le parecían baladas callejeras que podían pregonar los vendedores, en vez de las que se solían vender, tan llenas de supersticiones o poco delicadas. Pero si abrigaba en serio tales ilusiones, muy pronto debió de abandonarlas. Ya en el *Essay Supplementary to the Preface* (1815), que es una historia de la poesía inglesa escrita para consuelo y tranquilidad del propio autor, declara que a todos los grandes poetas les ocurrió no ser apreciados al principio, ya que "tienen la misión de ir creando el nuevo gusto que permita hallar deleite en ellos". Ahora Wordsworth establece diferencia entre el público, que le ignoraba o repudiaba, y el Pueblo, de cuya voz vendrá finalmente el justo veredicto en que el poeta espera confiado *.

A veces el "habla rústica" de que escribe Wordsworth es difícil de distinguir del habla humana en general, del lenguaje emocionado, purificado por la intención creadora del poeta. Así, nos habla de "selección del lenguaje real de los hombres", de expresión "simple y no estudiada", pero "limpia de toda causa de desagrado o descontento". O bien admite que sólo la "selección" es capaz de "apartar a la composición de la vulgaridad y bajeza de la vida ordinaria". El poeta tiene que eliminar todo lo que sea penoso y desagradable: para ello "hace una selección del lenguaje real de los hombres o, lo que viene a ser lo mismo, compone fidelísimamente según el espíritu de tal selección" [10]. Esto sin duda es acogerse al socaire de lo que cualquiera pudiera pedir. Y Wordsworth va a parar derecho al puro neoclasicismo cuando demanda el "lenguaje general de la humanidad", o cuando apela a los "principios comunes que rigen entre los escritores de primer orden en todas las naciones e idiomas" [11]. Una y otra vez presupone un núcleo lingüístico común y comprensible a todos los hombres, que es del que los poetas eruditos y artificiosos se apartan con tan grave riesgo.

Pero Wordsworth no se limita a esa aspiración de naturalidad y universalidad, sino que nos ofrece otras más positivas. La lengua poética debe ser, a su juicio, lengua en "estado de intensa sensación"

---

* Smith, págs. 195, 201, carta a Wrangham, 5 de junio de 1808. Compárese aquella queja de Wordsworth de que ningún librero principal de Cumberland logró vender un solo ejemplar de sus poemas (carta a Moxon, agosto 1833, en *Letters: Later Years*, II, 664). Lo de "crear el gusto" es expresión que Wordsworth adjudica a Coleridge (Smith, pág. 195).

y de ahí que "si está escogida de forma juiciosa y verdadera, tenga que ser necesariamente dignísima, y matizada y avivada por medio de metáforas y figuras" [12]. *Dignísima* y *matizada* parecerían dos requisitos singulares si no supiésemos que tradicionalmente los exigían los retóricos antiguos para el estilo "elèvado" *. No se trata aquí —como tantas otras veces en la historia de la retórica— de exigir vívida intensidad de representación. Se habla de metáforas porque se las considera íntimamente ligadas a las pasiones del alma, tanto, que cuando éstas nos agitan es cuando empleamos las figuras retóricas espontáneamente. Ese lenguaje figurado de la pasión se ha creído muchas veces consustancial al hombre primitivo. Wordsworth, como tantos autores del XVIII, dice que "los primeros poetas escribieron naturalmente en lenguaje figurado, movido por la violencia del sentimiento" **. Las figuras retóricas de la poesía dieciochesca se le antojan retorsión y torpe empleo de aquel lenguaje original, todo expresión espontánea. Y cree, diríase, que la lengua del poeta es realmente inferior a la que emplean los hombres sacudidos por las pasiones, y en particular los de los primeros tiempos: "La lengua de los poetas se queda corta con respecto de lo que expresan los hombres en la vida real, bajo la presión efectiva de esas pasiones". La voz del poeta queda por debajo de tales "emanaciones de realidad y verdad". Cierto que el lenguaje de los poetas primitivos difería del común y ordinario, admite

---

* Véase Klaus Dockhorn, *Wordsworth und die rhetorische Tradition in England,* en *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften,* Gotinga, 1944. Dockhorn da más ejemplos de términos e ideas retóricas empleados por Wordsworth y hace ver el conocimiento que éste tenía de Quintiliano. Y Wordsworth había leído también a Longino (véase la carta a J. Fletcher, 6 de abril de 1825, en *Letters: Late Years,* I, 194) y al muy longiniano John Dennis. Véase la carta a Mrs. Clarkson, 1814, en *Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle,* edic. Morley, I, 78, y también Smith, pág. 224 (carta a Southey, 1815), y la carta de De Quincey a A. Blackwood (30 de junio de 1842), donde habla de los folletos de Dennis que había reunido "para complacer a Wordsworth, que (junto con S. T. C.) tenía por él una absurda chifladura" (citado en John Dennis, *Critical Works,* edic. E. N. Hooker, Baltimore, 1943, II, lxxiii).

** Smith, pág. 41. El carácter figurado del lenguaje primitivo es idea que procede de Lucrecio y se encuentra en Blackwell, Blair, Kames y Hartley. El influjo de Vico no está claro. Véase Wellek, *Rise,* págs. 87 y ss., y mi reseña de la *Autobiografía* de Vico, en *PQ,* XXIV (1945), 166-168.

Wordsworth, y con razón, por ser propio de altas y extraordinarias ocasiones (heroicas, es de suponer). Y, sin embargo, era un lenguaje hablado realmente por los mortales [13].

Wordsworth, pues, parece embarcarse en un primitivismo parecido al de los críticos escoceses o al de Herder. Este naturalismo exalta una poesía de fuertes pasiones y de heroicos motivos, expresada en un lenguaje elevado y metafórico, tal como se suponía que habían usado los bardos primitivos. Wordsworth no difiere aquí de Gray, quien, teniendo presente la misma teoría, escribió odas como *The Progress of Poesy* y *The Bard*, en estilo pomposo, "elevado" y muy figurativo.

Pero Wordsworth no adopta esta concepción con todas sus consecuencias. Hay que reconocer que sintió el mismo interés de sus coetáneos por la poesía popular; sabemos que estimaba mucho a Burns y a Bürger y que, a su entender, la publicación de las *Reliques* de Percy había "redimido por entero" la poesía inglesa [14]. Wordsworth adoptó en muchas composiciones las estrofas de la balada y las formas de la canción popular. Pero, a la vez, se apartó de muchos supuestos implícitos en este ideal. Con recelo y burla veía el furor que había despertado Ossian, aquel "fantasma engendrado por el apretado abrazo de un desvergonzado escocés a la quimera de la tradición" [15], y nunca repudió, desde luego, las tradiciones de la poesía culta latina, a diferencia de Herder y tantos otros alemanes. Puede que ello tenga que ver con la formación clásica que había recibido y con su firme respeto a la Roma antigua, no ajeno del todo a razones políticas. Siempre admiró a Lucrecio, "poeta mucho más elevado que Virgilio", y a Virgilio también, a quien empezó a traducir, y aun a Horacio, su "gran predilección" [16]. Si despreció la literatura francesa, más se debe esta actitud precipitada e ignorante al violento sentir patriótico-religioso que a objeciones críticas *. Pero, para él, el gran héroe en la vida y

---

* Comp. en el soneto *Great Men* ("Grandes hombres") de 1802, aquel asombroso verso sobre Francia: "But equally a want of books and men". ("Pero también penuria de libros y de hombres"). Según Wordsworth, el *Candide* volteriano era "torvo producto de una pluma burlona" (*Excursion*, II, 484); parece, sin embargo, que admiraba a Racine (*Athalie*) y a Béranger (¡sobre todos los poetas!). Véase el *Diary* de Thomas Moore, entrada del 24 de octubre de 1820, y la carta a J. Gibson, diciembre de 1848, en *Letters: Later Years*, III, 1321.

la poesía fué Milton y luego, no muy debajo, Spenser: precisamente los dos poetas más doctos, y aun librescos, de la literatura inglesa. He aquí cómo, curiosamente, la rueda ha dado una vuelta completa. A primera vista Wordsworth parecía un naturalista, imitador del habla común y la balada popular, o al menos un primitivista al estilo de Herder, partidario de la poesía "natural" y arrebatada de pasión, enemigo del "arte" y de lo artificial. Pero en el fondo Wordsworth se incorpora y admite en su idea de la "naturaleza" a Spenser, Milton, Chaucer y Shakespeare, sin convertirles por eso en primitivos, como los alemanes quisieron hacer por algún tiempo. Y expresa su apoyo a los alemanes en la revaloración de Shakespeare *.

En la crítica de los clásicos ingleses Wordsworth se muestra también penetrante. Conocía a fondo a Dryden y Pope y sentía gran admiración por la poesía idílica, descriptiva y reflexiva del siglo XVIII. Entre Thomson, Akenside, Dyer y Wordsworth existe una continuidad de estilo e ideas que nunca se encarecerá bastante **. Respecto a Pope, Wordsworth compartía la opinión de Joseph Warton: "desgraciadamente, echó por el camino llano cuando ya las alturas estaban a su alcance" [17]. Esas *alturas* serán los géneros elevados de la poesía más sublime; lo *llano* se referirá seguramente al verso familiar de las *Satires* y *Epistles*. El lenguaje hablado por los hombres vino, pues, a significar algo muy distinto del naturalismo. Y al fin pasó a ser el lenguaje de Milton y Shakespeare, el verbo apasionado del gran poeta.

Tiéndese aquí un puente hacia el sentimentalismo, cosa que a todas luces es totalmente incompatible con la imitación del habla popular. Diríase que Wordsworth adopta de nuevo una actitud extremista: "la espontánea efusión de intensos sentimientos", el concebir la poesía como autoexpresión y liberación de sentimientos subjetivos. El *Prelude* wordsworthiano es una autobiografía poética de 8500

* Smith, pág. 178. Este pasaje molestó a Coleridge porque no se hablaba allí de lo que él había hecho para encarecer el valor artístico de Shakespeare. Véase *Shakespearean Criticism*, I, 18, y II, 306.

** Compárese: "Hasta hoy en día podría yo, con un previo y ligero revolver en mi memoria, recitar unos miles de versos de Pope", *Letters of the Wordsworth Family*, edic. W. Knight, Boston, 1907, III, 122. Para la continuidad de ideas en la poesía descriptiva inglesa, véase especialmente H. N. Fairchild, *Religious Trends in English Poetry*, Nueva York, 1949, III, 186 ss., y A. F. Potts, *Wordsworth's Prelude*, Ithaca, 1953, págs. 244 ss.

versos: el mismo poeta reconoció que era "algo sin precedentes en la historia literaria el que una persona tenga tanto que hablar de sí misma" [18]. Lo que exige Wordsworth a la poesía, y también a la suya, es "sinceridad". En sus tres curiosos ensayos *Upon Epitaphs* (1810), señala que quien compone un epitafio debe "dar pruebas de estar también conmovido", de llevar "luto sincero", de que su corazón arde, de que su alma pena: "Si falta el fervor de un corazón devoto, de nada vale lo demás". Wordsworth se da cuenta de que éste es un "criterio de sinceridad", de que "las sensaciones y juicios dependen de nuestra opinión o sentir acerca del estado afectivo del autor". Si advierte en un poeta lo que él llama "sentimiento soterrado", puede perdonarle todo error de estilo o forma. Las imágenes fantásticas y aun el mal gusto no tienen por qué mancillar el alma [19].

Wordsworth razona a veces como el Dr. Johnson cuando arremetía contra el *Lycidas* de Milton: el escritor que se desvía de su camino para ir en busca de supuestas bellezas no puede estar conmovido de veras. Pero cuando cree sentir, por puro instinto, que el poeta es sincero, Wordsworth le perdona los más intrincados conceptos. Hasta aquel epitafio en loor de cierta esposa:

God pluck'd my rose that He might take a smell

("*Mi rosa cogió Dios para olerla un poquito*")

le parece disculpable por venir de alguien que llevaba "luto sincero" y "cuyo corazón estaba conmovido en el acto de componer" [20]. Y eso que Wordsworth no sabía con seguridad quién compuso ese verso: si el esposo de la muerta, el cura o un coplero profesional. Para nosotros, la bondad o maldad de un poema nada tiene que ver con la sinceridad. La peor poesía amorosa de un adolescente es precisamente la más sincera. Wordsworth no podía comprender, dada su falta de talento para lo dramático, que un poeta tenga necesidad de ponerse una máscara o de penetrar en el alma de un personaje de ficción.

De tomarse en serio la norma de sinceridad, la crítica habría de desplazarse desde la obra al examen de la vida y psicología del autor. Pero Wordsworth comprendió pronto lo limitado de ese enfoque. Y en la *Letter to Friend of Burns* ("Carta a un amigo de Burns") advierte que "nuestra tarea ha de centrarse en sus libros, en comprenderlos

y en gozar de ellos. Y esto es especialmente verdad de los poetas: que si sus obras son buenas, llevan dentro todo lo necesario para poder comprenderles y amarles" [21]. Wordsworth distingue dos tipos de poesía que podríamos llamar "objetiva" y "subjetiva": es —cree— "relativamente de poca importancia, cuando estamos entregados a la lectura de la *Ilíada* o la *Eneida,* o de tragedias tales como *Otelo* y el *Rey Lear,* que los autores de estos poemas hayan sido buenas o malas personas", aunque él se imagina algo temerariamente que dichos autores fueron en verdad buenos y felices. Pero en el caso de Burns, observa tal subjetivismo que le hace imposible olvidarse del autor. Admite entonces que "no es incompatible el genio con el vicio", pues mal podía ignorar las muchas pruebas de lascivia y afición a la bebida que se acumulan contra Burns *. Sugiere, pues, que Burns erigió sobre su carácter humano otro de tipo poético, que "se construyó un yo poético". Esta espléndida intuición y esta caridad humana que derramó sobre Burns debían haber salvado a Wordsworth de caer en las moralizaciones afectadas que dedicó a Goethe y a Byron, o en tan aventuradas generalizaciones como la de que "en el alma de lo verdaderamente grande y bueno... todo es tranquilidad, dulzura y estable grandeza" **.

No hay que tener a Wordsworth por defensor del sentimentalismo a palo seco. Al volver a formular su famosa frase de "la efusión del sentimiento" la modificó así: "tiene ello su origen en la emoción serenamente recordada. La emoción es objeto de contemplación hasta que, por una especie de reacción, la serenidad va gradualmente desapareciendo y dando paso gradual a cierta emoción emparentada con la que

---

* Smith, págs. 212-213, 215. Wordsworth llamaba a Landor "loco y mala persona, pero hombre de genio, como lo son muchos locos". Véase la carta a W. R. Hamilton, abril de 1843, en *Letters: Later Years,* III, 1164.

** Véase Peacock, *The Critical Opinions of William Wordsworth,* páginas 264-266, para una serie de violentas declaraciones de Wordsworth contra Goethe, su "inhumana sensualidad", etc., motivadas por la lectura del principio del *Wilhelm Meister* y *La novia de Corinto.* Para Byron, véase Peacock, págs. 202 y ss. Lo de "todo es tranquilidad" está en Smith, pág. 124. Wordsworth diría que "los poetas son los más felices de los hombres" (carta a Mary y Sara Hutchinson, 1802, en *Early Letters,* pág. 305), juicio que casa bien con el tener por necesaria la felicidad para la creación poética y, por tanto, con el desdén hacia la sátira.

antes fué objeto de contemplación y que cobra verdadera existencia en el ánimo" [22]. El proceso de creación aquí descrito es, a lo que parece, una evocación deliberada de la emoción que ya pasó, la cual reaparece no en la misma forma que antes tenía, sino en otra afín y "emparentada". Muchos pasajes de Wordsworth admiten la intervención de lo consciente en la composición poética. En la lista de las facultades poéticas, la reflexión y el juicio ocupan, respectivamente, el 3.° y el 6.° lugar en esa ordenación hipotética que parece de tipo temporal. La observación y la sensibilidad preceden a la reflexión, definida como "valoración de acciones, imágenes, pensamientos y sentimientos" A su vez, la imaginación, la fantasía y la invención van delante del juicio, el cual elige entre las facultades que han de mantenerse (la imaginación o la fantasía) y determina la especie de la composición, el género [23]. No vamos a citar todas las abrumadoras pruebas de la constante y minuciosa labor de revisión a que Wordsworth sometía sus versos. Ahí está su afirmación: "mi primera redacción suelo encontrarla detestable, y cierto que muchas veces las segundas palabras, como los segundos pensamientos, son las mejores" [24]. Ya al final de su vida admitió la validez de "las reglas del arte y del oficio"; a un amigo le hacía ver que "componer en verso tiene infinitamente más de arte de lo que la gente suele creer y el éxito pleno depende de innumerables minucias. Milton habla del *fácil fluir de su verso espontáneo,* pero esto es engañoso y hay que tomarlo *cum grano salis*" [25]. Wordsworth apreciaba sin duda las virtudes de la disciplina formal, pues en su elogio escribió el soneto *Nuns fret not at their convent's narrow room* ("Por estrechez de celda no se inquieta la monja").

La técnica y el trabajo de lima son cosas importantes, pero pueden conciliarse muy bien, en opinión de Wordsworth, con la inspiración primera y el "impulso íntimo". Muchas veces nos habla de que el ritmo "llegó espontáneamente" o de que "vino en tal afluencia torrencial que no podía recordarlo bien", o de que a él mismo le "manaba un poema desde lo más entrañable del alma". O bien dirá que en los epitafios "esas verdades deben brotar instintivamente", "no dichas de coro, sino percibidas en todo su alcance y con la frescura y la diafanidad de una intuición original" [26].

Como tantos otros poetas, el nuestro vacila al decidirse sobre los orígenes de esta inspiración o intuición. A veces la inspiración parece

venida de lo alto, como "una visitación de la potencia imaginativa"; otras veces, y ello es más significativo, parece surgir de lo más íntimo de la vida, del pasado enterrado:

A shy spirit in my heart
That comes and goes — will sometimes leap
From hiding-places ten years old [27].

("*En mi corazón un tímido espíritu*
viene y va y quisiera saltar
del escondrijo en que ha diez años está")

La mejor poesía de Wordsworth tiene mucho de ese surgir de lo escondido: búsqueda de "puntos del tiempo" o de la luz de los días infantiles. Pero, a lo que creo, Wordsworth nunca se apoyó en sus teorías, para evocar y expresar el sentimiento, en necesidades personales de catarsis ni en la dicha de crear por crear. La poesía en que cree se justifica por su acción sobre el alma del lector y por constituir una vía de saber.

Poesía, para Wordsworth, es ante todo un manejo del sentimiento con objeto de procurar al hombre felicidad y salud moral y espiritual: "Al gran poeta le toca depurar los sentimientos de los hombres, darles nuevos compuestos sentimentales, hacer sus afectos más puros, sanos y permanentes; en suma, más acordes con la naturaleza, es decir, con la eterna naturaleza y el gran espíritu que mueve todas las cosas" [28]. Por *naturaleza* se entiende ahí, de un lado, la humanidad ideal que vive al aire libre en íntimo contacto con la naturaleza, aliméntandose simple y frugalmente de la tierra, lejos de los males de la cultura ciudadana; de otro lado, es la *naturaleza* en que creía el siglo XVIII: los vínculos comunes a la humanidad toda, los que unen a todos los hombres y a éstos con la naturaleza exterior. La acción emotiva de la poesía es capital, pues mediante ella se despierta la simpatía por los demás hombres, los animales y aun los seres inanimados. Los poemas deben pintar sentimientos "tales que todos los hombres puedan simpatizar con ellos y tales que haya razón para pensar que por esa simpatía se harían mejores y más morales" [29]. Uno de los fines de la poesía es arrancar a la gente de su indiferencia afectiva, haciéndole darse cuenta de la naturaleza y misterios del mundo. Servirá así de

estimulante contra "el marasmo embrutecedor" que aletarga a nuestra época actual. Claro que ese estímulo debe provocar sentimientos *justos* y una *justa* toma de conciencia. En cambio, las novelas de furioso desenfreno, las tragedias alemanas nos excitan sólo torpemente. Es misión del poeta "unir mediante la pasión y el saber todo el extenso imperio de la sociedad humana". Los lectores se han de tornar "humildes y humanos para que puedan ser purificados y enaltecidos" [30]. Así, pues, los efectos de la poesía son catárticos: nos purifica de sentimientos falsos (como los prejuicios nacidos de torpes refinamientos y esnobismos sociales) o malos y viciosos (como el odio o la ruindad). El poeta "ensancha la esfera de nuestra sensibilidad para deleite, honor y provecho de la naturaleza humana", hace resonar "un acorde de sublimada humanidad" [31]. Todas estas ideas preludian las de Tolstoi en *Del Arte*, pese a que el escritor ruso nunca leyó a Wordsworth. Denominador común a los dos autores es la filiación roussoniana, el odio a las ciudades civilizadas, la fe en la espontaneidad y sinceridad del sentimiento, el interés por el influjo de la literatura en el hombre en cuanto instrumento de armonía y espíritu de amor. A nuestro juicio, no cabe soslayar las muchas dificultades que plantea este criterio basado en la sinceridad, con su imposible deslinde entre arte y persuasión afectiva o propaganda ideológica. Ni Wordsworth ni Tolstoi se percataron de que al limitarse las emociones despertadas por el arte a las buenas y justas, ponían el criterio de valor en manos de la ética, la política o la religión y estaban en constante peligro de didactismo, de juzgar las obras por su buena intención y la bondad del tema.

Por desgracia, Wordsworth toma su teoría al pie de la letra y la aplica resueltamente a todo poema y aun a todo verso. Fomentar los buenos sentimientos, la "ventura de ese puro principio de amor" *, es ahora el objetivo fundamental de la poesía. Por eso condena Words-

* *Excursion*, IV, 1213. Este pasaje, inserto en un principio en *The Ruined Cottage* (1797), lo cita Coleridge en una carta dirigida a George Coleridge; dice allí el poeta que "destrozó su estridente y sediciosa trompeta de niño" y promete "no abusar de las pasiones antisociales; y en poesía elevar la imaginación y dar a los afectos su tono justo merced a la belleza de lo inanimado, impregnado —como de un alma viviente— de la presencia de la vida" (*Letters*, 1895, I, 243), declaración que evidentemente está en perfecta consonancia con los propósitos de Wordsworth. Para la sátira, véase Peacock, pág. 142.

worth la sátira y toda obra de intención revolucionaria o reformista. Los dardos satíricos, incluso los asestados contra reales abusos, dividen a los hombres, ahondan más las diferencias de clase, debilitan "la fuerza vital de los lazos sociales" [32]. Hay que tomar en serio la carta de Wordsworth a Charles James Fox que acompañaba a un ejemplar de las *Lyrical Ballads,* pese a que pueda haber en ella cierta exageración de tono propia del momento. Si envía sus poesías al estadista es porque con ellas puede remediarse "el rápido declive de los afectos domésticos entre las capas inferiores de la sociedad". Los lazos familiares y de propiedad que ligan al hombre del valle a su parcela de tierra se contraponen aquí a los dañinos efectos producidos por el urbanismo y la industrialización [33]. Wordsworth veía en los poemas *Michael* y *The Brothers* conquistas político-morales en pro de una verdadera democracia agraria de propietarios, la "perfecta república pastoril" de la región de los Lagos [34].

En estas primeras declaraciones, todavía es la poesía, en gran parte, tarea del sentimiento más que vehículo de verdades o asertos morales. Al correr de los años Wordsworth se hizo cada vez más didáctico y docente: "Todo gran poeta es maestro también; lo que deseo es ser tenido por un maestro o por nada" [35]. Y la poesía sirve también para dibujar un plano de utopías. Hay que emplearla

> *In framing models to improve the scheme*
> *Of Man's existence, and recast the world* [36].
>
> *("En forjar tal dechado que mejore la trama*
> *de la vida del hombre y reforme su mundo").*

Pero pese a tales fórmulas y a otras aún más torpemente moralistas o didácticas, Wordsworth sabía que la poesía no se reduce a inculcar verdades morales. Insiste también en el placer que ésta despierta, y lo hace valiéndose del pobre vocabulario de su época: "No podemos tener simpatía sino a lo que es propagado por el placer" [37]. La métrica es uno de los elementos que fomentan ese deleite. Pero cuando Wordsworth trata de ella, le vicia la tendencia a tenerla por "gracia complementaria", sin duda porque quiere prevenir el argumento de que el metro "abre camino a otras distinciones artificiales" de dicción o sintaxis. La métrica, admite, eleva el ánimo a un como

nuevo plano consciente y refuerza eso que hoy llamaríamos *distancia estética:* "modera y refrena las pasiones", tiende a "desnudar al lenguaje, hasta cierto punto, de su realidad, bañando así la composición toda en una especie de semiconsciencia de existencia inesencial". El lector de poesía tiene "una percepción indistinta y perpetuamente renovada del lenguaje, muy parecida a la de la vida real y que, sin embargo, difiere de ella grandemente en cuanto a la circunstancia del metro". Wordsworth apela a la antigua noción de que el metro provoca una percepción de semejanza dentro de lo desemejante, cosa que él interpreta muy ampliamente, hasta el punto de citar como analogía el apetito sexual [38].

Wordsworth sabía también que la poesía no es simple vehículo de verdades y resueltamente la opuso a la ciencia o al hecho positivo [39]. Llevado por su general antiintelectualismo y hostilidad a la ciencia, pone de relieve la diferencia entre poesía y entendimiento. No hará falta recurrir a los conocidísimos pasajes del "intelecto intruso", "la falsa y secundaria facultad por la que multiplicamos las distinciones" o el "ojo turbio, turbio e inanimado" de la ciencia, la cual es, a lo sumo, un "sucedáneo, y un puntal de nuestra debilidad" [40]. Menos conocida es la frase de que la ciencia "declaró la guerra a la Imaginación y quiso acabar con ella" y que él preferiría ser "una viejecilla supersticiosa" a un científico falto de imaginación y de Dios [41]. Por eso sorprende un tanto el pasaje del *Prólogo* de 1800 donde parece aludir a cierta colaboración entre poesía y ciencia. Refiriéndose a la revolución material que traerá la ciencia, Wordsworth predice allí que el poeta se pondrá junto al científico, "llevando la sensación al centro mismo de los objetos de la ciencia"; "Los más lejanos descubrimientos del químico, el botánico o el mineralogista serán objetos propios del arte del poeta"; "Si ha de llegar el tiempo en que lo que ahora se llama ciencia, ya entonces hecha familiar a los hombres, se dispusiese a revestir, por así decirlo, una forma de carne y hueso, el poeta prestaría entonces su divino espíritu en ayuda de tal transfiguración" [42]. Se ha dicho que estas palabras de Wordsworth son "una ficción absurda, poco deseable e imposible" [43], pero, a lo que creo, tienen un sentido tan sencillo como concreto: la esperanza de que las nuevas ideas y voces científicas sean material tan acomodable a la poesía en el futuro como antes lo habían sido la astronomía de Copérnico y la

óptica de Newton; y, además, otra más vaga esperanza, semejante a la de los *Naturphilosophen* o a la de su amigo Coleridge, de que la ciencia dejará de ser mecanicista y adoptará una visión cualitativa y aun estética del mundo. Ello demuestra que Wordsworth había renunciado ya, por lo menos en este punto, a algo de su primitivismo (claro que nunca llegó a confiar por entero en la Edad de Oro pretérita) y que conservó su fe en el poder creador del hombre y en la continuidad fundamental de los sentimientos al predecir que la poesía sería cosa necesaria a la humanidad en todos los tiempos. En cambio, no hace el menor caso de las teorías que prevén el inevitable morir de la poesía a manos de la ciencia, pese a que el asociar él la poesía con la infancia y el hecho social agrario pudiera sugerir tal encuadre. No hay dislate alguno en pensar que poesía es "la expresión apasionada que hay en el semblante de toda ciencia" [44], si entendemos la poesía como una vía emotiva del saber, según la entendió Wordsworth muchas veces. El que con el tiempo se agudizase la antipatía de Wordsworth a la ciencia, a la vez que cedían sus esperanzas de "transfiguración", es explicable fácilmente por los crecientes triunfos que alcanzaron la técnica y el utilitarismo, y también por el fracaso de la simbólica "filosofía de la naturaleza" en que Coleridge había puesto sus esperanzas.

El conocimiento verdadero, para el Wordsworth de la última época, es, como era de esperar, idéntico a la intuición religiosa. Pero él se abstiene cuidadosamente de identificar poesía y religión. Hay cierto paralelismo entre ellas, reconoce, pues ambas descansan en símbolos y "sustituciones". La "poesía, etérea y trascendente, pero incapaz de subsistir sin encarnadura sensible" [45] a que se refiere, parece ser la poesía de tipo platónico: un espíritu etéreo difundido por el mundo; pero este sentido rara vez se encuentra en las demás obras de Wordsworth. Por lo común, donde hace hincapié éste es en la encarnadura sensible. Y confiesa que su propia poesía "no es sagrada, en la más alta acepción de la palabra". A propósito de la épica conviene con John Dennis en que "ningún asunto sino el religioso puede satisfacer el anhelo del alma en el supremo género de esta especie de poesía" y acoge con aprobación el tema de la *Gerusalemme liberata* de Tasso. Sin embargo, él mismo se sentía "indigno de tratar altas y sagradas materias". A lo que parece, no consideraba los *Ecclesiastical Sonnets*

como poesía estrictamente religiosa y tuvo mucho cuidado de evitar toda cuestión de controversia teológica, espantado de posibles errores [46]. Como la religión se le iba presentando cada vez más como un reino puramente sobrenatural, cerrado a todo conocimiento, aun al de la imaginación, la poesía continuó en el mismo puesto, es de suponer que inferior al otro. Pero ¿no había visto Wordsworth en la imaginación una vía de saber, de penetrar en la íntima naturaleza del mundo? Al parecer, vacila en este punto, o quizá mejor, mantiene dos concepciones distintas que él cree continuación una de otra.

En muchos pasajes de nuestro autor la imaginación es en esencia la misma del siglo XVIII: facultad de evocar y combinar imágenes arbitraria y caprichosamente. En otros equivale a la visión intelectual neoplatónica. A lo que se ve, no hay entre una y otra concepción diferencia cronológica. La imaginación entendida como visión aparece tanto en fecha temprana como en la más tardía. Lo que sí parece es que hay diferencia entre lo dicho en las obras en prosa y en verso. La concepción metafísica neoplatónica impregna los últimos libros del *Prelude* y la *Excursion;* la psicológica invade el *Prólogo* de 1815. En los dos primeros libros de verso citados, apenas puede hablarse de teoría literaria, a menos de falsear el tono y sugerencias de lo dicho. Las diferencias que allí se establecen entre imaginación en general e imaginación poética son tan difusas y oscuras que es imposible sacar de ellas una doctrina poética coherente. Wordsworth oscila desconcertantemente entre tres distintas concepciones epistemológicas. Unas veces la imaginación es algo puramente subjetivo, una reafirmación del espíritu humano frente al mundo real. Otras veces, es una iluminación ajena al dominio de la mente consciente y aun al alma individual. Pero lo más frecuente es que ocupe una posición intermedia entre las dos anteriores que nos inclina a pensar en cierta colaboración,

> *An ennobling interchange*
> *Of action from within and from without* [47].
>
> (*"un más noble intercambio*
> *de acciones interiores y exteriores"*)

Los numerosos pasajes que apuntan a un subjetivismo radical, a una actividad de la imaginación que se ejercita frente al mundo, deben

ser interpretados a la luz de otras concepciones que señalan la continuidad entre espíritu y naturaleza. Cuando Wordsworth habla de teñir con "un cierto colorido de la imaginación" los "incidentes y situaciones de la vida humana", está justificando su elección de un tema. Cuando dice que es deber de la poesía "tratar las cosas no como ellas *son*, sino como se *aparecen*, no como existen de suyo, sino como *parecen* existir para los *sentidos* y las *pasiones*", está defendiendo las emociones del poeta y su transfiguración de la realidad, pero no algún solipsismo o ilusionismo psicológico [48], como podría deducirse forzando los términos *aparecen* y *parecen*.

En la famosa visión del monte Snowdon se insinúa cierto paralelismo entre las operaciones de la naturaleza y la imaginación. La naturaleza, representada por la luna, "modela, viste, abstrae, combina"; "imagen exacta" de ella es la fuerza imaginativa de las "mentes superiores" (los genios, y en especial los poetas), que, al igual de la naturaleza, "pueden crear algo así como una existencia". Esos espíritus superiores pueden llegar también a la "comunión con el mundo invisible". Tienen ellos verdadera libertad, verdadero libre albedrío. Su imaginación se identifica con

absolute strength,
And clearest insight, amplitude of mind,
And reason in her most exalted mood [49].

("*la energía absoluta,*
la más clara intuición y amplio espíritu,
y la razón en un grado eminente").

Está, pues, estrechamente ligada al amor intelectual. Es una imaginación concebida como intuición intelectual, como facultad superior del conocimiento, como razón, *nous, Vernunft,* que solicita colaborar con el amor a la humanidad y a Dios *. A veces Wordsworth adopta un lenguaje idealista, como cuando llama a la imaginación "facultad por la cual el poeta concibe y produce —es decir, imagina— formas indivi-

* No me convencen las razones de R. D. Havens para negar que, en Wordsworth, la imaginación sea una facultad cognoscitiva. Véase *The Mind of a Poet,* especialmente págs. 230-231.

duales en las que *se encarnan abstracciones* o *ideas universales*" *. Pero es raro este entender la poesía como simbolismo abstracto. Lo más corriente es la creencia de que la imaginación "depende de lo infinito", "mueve e incita a lo eterno", con lo cual apunta a la religión o, al menos, a los sentimientos religiosos [50].

Sólo en el *Prólogo* de 1815 entra la imaginación en contacto directo con textos literarios determinados. Allí al defender Wordsworth la ordenación de sus poemas, explica en términos psicológicos qué es la fantasía y la imaginación. No admite las definiciones usuales que hacen de esas dos facultades simples especies de la memoria; en ellas debemos ver mejor, dice, "procesos de composición o creación". Pero las ilustraciones con que aclara su teoría son poco felices, pues no hacen más que dar ejemplos de traslaciones metafóricas comunísimas. Así, aquel pasaje del *Rey Lear* relativo al hombre que al recoger chovas, "cuelga" del acantilado, es, según Wordsworth, buen ejemplo de imaginación, pues no se ha de entender el "colgar" como estar cogido a un soporte de arriba, sino que se refiere seguramente al inseguro mantenerse sobre las rocas. Hay otros ejemplos tomados de las propias poesías de Wordsworth. Si una vez habló de la voz de la paloma torcaz como "entre árboles enterrada", no es para que la frase se tome al pie de la letra, sino para sugerir la querencia solitaria del ave y la impresión de su voz, "sofocada por la umbría interpuesta". Igualmente, llamar al cuco "voz errante" es otro caso de imaginación, pues aquí "voz" es una sustitución que casi desposee a la criatura de su existencia corporal, y "errante" indica cierta ubicuidad. Luego procede Wordsworth al análisis de ejemplos más complejos. Habla así de su buscador de sanguijuelas, a quien comparó a un tiempo con una

---

* En el diario de Crabb Robinson, 11-IX-1816; otra explicación semejante, allí, 31-V-1812: *H. C. Robinson on Books and Their Writers*, edic. J. Morley, Londres, 1938, I, 191. *Ibid.*, pág. 89: "El poeta concibe primero la naturaleza esencial de su objeto, despojándola de toda contingencia y del ropaje accidental individual, y obrando así es filósofo. Pero exponer su abstracción desnuda sería cosa de un simple filósofo; por ello vuelve a vestir su *idea* con un ropaje individual que expresa la cualidad esencial y que tiene también el espíritu y la vida de un objeto sensible, y transmuta así lo filosófico en exposición poética". No deja de ser significativo que estas fórmulas, mucho más intelectualistas, nos vengan a través de Robinson, buen conocedor del idealismo germano y de su vocabulario.

"piedra gigante" y una "bestia marina". A la piedra le es dada cierta impresión de vida para hacerla conformarse a la bestia, y a la bestia marina se la presenta como desprovista de vida para mayor armonía con la piedra. Con ello se llega a definir la imaginación, en palabras de Charles Lamb, como la facultad que "hace de todas las cosas una sola", que "reduce los números a unidad", pero que también "disuelve y disgrega la unidad en números" [51]. Parece ser, pues, potencia analítica y unificadora a un tiempo. En otro lugar Wordsworth ve en su soneto *With Ships at the Sea* ("Con los barcos en la mar") otro ejemplo de cómo la mente se fija en un objeto individual (un barco) entre una multitud de ellos, como si el poema fuese una lección elemental sobre psicología de la atención [52]. Aquí, nuestro autor parece no pasar de la idea de que la imaginación disuelve, reviste, modifica y abstrae, y cuando habla de la imaginación como fuerza conformadora y creadora, parece no pensar más que en "reducir los números a unidad".

Viene después la distinción entre imaginación y fantasía, para lo cual cita Wordsworth la referencia que de pasada hace Coleridge en su *Omniana* *. Según él, la definición de la fantasía que da Coleridge: "potencia agregadora o asociadora" (frente a la imaginación, "potencia conformadora o modificadora"), es demasiado general. Porque no sólo la fantasía, sino también la imaginación, agregan y asocian, evocan y combinan, del mismo modo que la fantasía es facultad tan creadora como la imaginación. Pero lo cierto es que la teoría de Wordsworth está muy de acuerdo con la de Coleridge, por lo menos tal como quedó desarrollada o redactada algo más tarde **. Lo mismo uno que otro autor distinguen fantasía, facultad que manipula "lo fijo y definido", e imaginación, facultad que se ocupa de "lo plástico, modelable e in-

---

* *Omniana*, Londres, 1812, II, 13. Añádase que la primera vez que Wordsworth diferencia fantasía e imaginación es en la nota que puso a *The Thorn* en la edic. de 1800 de las *Lyrical Ballads*. Ha cambiado aquí el énfasis: "Imaginación [es] la facultad que produce, con elementos simples, efectos impresionantes...; fantasía..., la facultad por la cual se provocan placer y sorpresa mediante súbitas mudanzas de situación y una acumulación de imágenes". *Poetical Works*, edic. Selincourt, II, 512.

** No acaban de llenarme los argumentos que aduce Clarence D. Thorpe sobre la profunda discordancia que, a su juicio, existe en este punto entre Wordsworth y Coleridge. Véase *The Imagination: Coleridge versus Wordsworth*, en *PQ*, XVIII (1939), 1-18.

definido" [53]. La única diferencia importante es que Wordsworth no ve claramente la distinción de Coleridge entre imaginación "totalizadora" y fantasía "asociadora" y no llega por eso al neto deslinde entre trascendentalismo y asociacionismo que su amigo quería establecer. Sus propios ejemplos llevan a un replanteo bastante ingenuo de la oposición entre lo bello y lo sublime. Hay fantasía cuando se indican las dimensiones concretas de algo; hay imaginación cuando se nos habla, por ejemplo, de que un Arcángel era de tan elevada estatura que "llegaba al cielo", o cuando se dice del firmamento que es "ilimitado" [54]. Que Chesterfield llame conceptuosamente al "rocío vespertino" *lágrimas del cielo,* cae dentro de la pura fantasía; en cambio, que, como dice Milton, llore el cielo *lágrimas amargas* al consumarse la caída de Adán, es imaginación verdadera, porque "la mente reconoce lo justo y razonable de esta simpatía de la Naturaleza" [55]. De hecho lleva esto a valorar las imágenes a base de su seriedad. La fantasía es despreciada porque descansa en cierta especie de engaño. Se la conoce en la rapidez con que desparrama sus pensamientos e imágenes y en "la curiosa sutileza y la lograda elaboración con que ella puede captar las secretas afinidades" de esas imágenes y pensamientos [56]. La fantasía es, pues, juego de manos y ejercicio intelectual. Su potencia combinatoria y su agudeza intelectual resultan no poéticas comparadas con la lenta actividad de la imaginación en su trato con objetos indefinidos e ilimitados. Tal deslinde conduce a repudiar toda la tradición del ingenio y el conceptismo literarios —tanto la poesía del siglo XVII como la del XVIII—, aunque Wordsworth concluya citando, como ejemplo de fantasía, una "admirable composición" de Cotton, la *Ode upon Winter.*

La distinción entre fantasía e imaginación corre parejas con la que Wordsworth fija entre las metáforas animadas (o personificaciones) del siglo XVIII (las cuales no aprueba) y las metáforas empleadas por él mismo. La teoría no queda muy clara y al parecer se basa en cierta prueba última de verdad. Chesterfield se equivoca (en la metáfora arriba citada), porque el rocío vespertino no representa en realidad las *lágrimas del cielo;* Milton acierta, porque es espiritualmente verdad que el cielo había de llorar la caída de Adán. "Nunca he cedido yo —dice Wordsworth en una carta tardía— a mis sentimientos al personificar objetos naturales, sin someter después todo lo que he dicho

a una rigurosa verificación de sentido común" [57]. Pero a buen seguro que el sentido común de Wordsworth no coincide con el de los demás hombres: él cree en la profunda identidad de hombre y naturaleza, en el buen corazón de los borriquillos, en la flor gozosa del aire que respira y en "el indecible amor de los mudos semblantes de las nubes" [58]. De este modo se engarza y confunde la imaginación con aquel pensar Wordsworth el mundo (o mejor sentirlo) como unidad y comunidad de seres vivos.

Wordsworth rara vez alude al elemento más fecundo en una teoría de la imaginación: al carácter total y completo de la obra de arte. Tras referirse a A. W. Schlegel, elogia una vez "el juicio [de Shakespeare] para seleccionar sus materiales y la manera como ha logrado constituirlos en unidad, a pesar de ser tan heterogéneos, y que todos contribuyan a un gran fin" [59]. Las objeciones que pone a la poesía dieciochesca suelen atacar lo que podríamos llamar *atomización* de ésta: los "brillantes matices de su dicción" que, sin embargo, no saben apreciar "el puro y refinado esquema de la armonía"; las imágenes de Macpherson, "definidas, descoyuntadas, aisladas, de un singularismo absoluto e independiente" [60]. El mismo ideal de unidad o, mejor, de continuo fluir preside también la crítica de las octavas reales en que están escritas epopeyas como la de Tasso, o el elogio del soneto por su "sentido dominante de intensa unidad": "En lugar de mirar esta composición como una obra arquitectónica en la que de tres partes se forma un todo, he tomado la costumbre de hablar de la imagen de un cuerpo orbicular, una esfera o una gota de rocío" [61]. Se rechaza, pues, la analogía del edificio para sugerir otra, pero no la del organismo, sino la de la redondez (una esfera geométrica).

Se habrá visto que Wordsworth adopta una actitud, en el orden histórico-crítico, que puede calificarse de ambigua o de transición. A la teoría de la imitación de la naturaleza que heredó del neoclasicismo le da un sesgo social muy definido; la idea de la poesía apasionada y sentimental, que también hereda del siglo XVIII, la modifica hondamente al describir el proceso de la creación poética como "un recordar serenamente". De la retórica acepta el influjo espiritual de la poesía, mas lo amplía hasta hacerlo acción social que hermana a la comunidad toda en espíritu de amor. Pero a la vez, y para satisfacer sus anhelos

místicos, sitúa a la imaginación en el centro mismo de la poesía, y hace de ella una fuerza unificadora: última intuición de la unidad del mundo. Wordsworth nos ha dejado un cuerpo de doctrina reducido, pero riquísimo en reminiscencias, sugestiones, atisbos e intuiciones personales.

Capítulo VI

COLERIDGE

La reputación de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) en cuanto crítico y filósofo es hoy más grande que nunca. Saintsbury, buscando a quien otorgar el título de crítico supremo, fué eliminando uno a uno a los posibles aspirantes para concluir diciendo: "Así, pues, quedan estos tres: Aristóteles, Longino y Coleridge" [1]. Para Arthur Symons, la *Biographia Literaria* de Coleridge era "el más grande libro de crítica que haya en lengua inglesa" [2]. Desde entonces y pese a detractores fugaces, la talla de Coleridge, al menos en el mundo anglosajón, no ha hecho más que crecer. J. H. Muirhead le proclama fundador del voluntarismo en la filosofía idealista, de la cual "sigue siendo hasta hoy día el más distinguido representante" [3]. I. A. Richards le ensalza como a un precursor de la moderna ciencia semántica: "el paso [de Coleridge] por el umbral de la teoría general del lenguaje fué del mismo tipo que el de Galileo por el del mundo moderno" [4]. Y, según Herbert Read, Coleridge "sobresale con mucho por encima de cualquier otro crítico inglés" y es un antecedente de Freud y del existencialismo [5]. Los críticos norteamericanos recientes no hablan, entre los tratadistas del pasado, más que de Aristóteles y de Coleridge. Por todas partes abundan las citas y referencias a las doctrinas de Coleridge: armonía de contrarios, teoría de la imaginación, totalidad orgánica, deslinde entre símbolo y alegoría [6].

Pero si miramos a nuestro autor con perspectiva internacional y frescas nuestras lecturas de Kant, Schiller, Schelling, los Schlegel, Jean

Paul, Solger y demás escritores, creo que pierde mucho de su significación, por beneficiosa e importante que haya sido su función de mediador entre Alemania e Inglaterra. No es simple cuestión de plagio, ni siquiera de dependencia directa de fuentes germanas, aunque no sea tan fácil darlas de lado o achicarlas, como suelen hacer los más de quienes escriben sobre Coleridge. Ni vamos a poner otra vez sobre el tapete lo que el plagio tiene de problema ético o psicológico. Mucho habríamos de concederles a los defensores de Coleridge. Puede que su memoria se debilitara a causa de la enfermedad y el opio; puede también que su costumbre de anotarlo todo le haya hecho confundir una traducción hecha por él con reflexiones originales, pues confesiones de este tipo abundan en sus obras impresas e inéditas. Concedámosles igualmente que en una conferencia pública no hace falta (ni aun suele haber lugar de ello) alegar las fuentes de cada afirmación y que los apuntes tomados no se pensaba que estuvieran destinados a la imprenta ni quizá los hubiera reconocido él como obra suya. Además, Coleridge tenía la teoría de que la verdad es un "divino ventrílocuo" que puede hablar por la boca que prefiera. Estaba ansioso de encontrar apoyo y aprobación en la gente, y a menudo muy bien pudo creer que las ideas y conclusiones a que había llegado eran suyas, aunque al exponerlas las respaldase con frases de los alemanes coetáneos [7].

Sin embargo, quedan muchas deudas y huellas que nada puede borrar. Sabemos que Coleridge aprovechó en puntos capitales a Kant, Schelling y A. W. Schlegel, reproduciendo exactamente sus juicios y términos. Aun dando de lado el aspecto ético o psicológico de la cuestión, poca fe podemos tener en quien se apropia de lo ajeno al pie de la letra. Cosa particularmente evidentísima en los caps. XII y XIII de la *Biographia Literaria* (1817), donde Coleridge, al discriminar entre imaginación y fantasía y al hacer el mayor esfuerzo por dar base metafísica y epistemológica a sus teorías, llega a insertar largos pasajes de Schelling como suyos propios. Mucho de lo que tanto ha impresionado a I. A. Richards y a Herbert Read —el análisis de la relación sujeto-objeto, la síntesis e identidad de los mismos, el apelar a lo inconsciente— procede en realidad de Schelling y por ello mal puede alegarse para cimentar la grandeza filosófica de Coleridge. Igualmente, la conferencia *On Poesy or Art* (1818), que para varios tratadistas es clave en el pensar estético de Coleridge, resulta no ser (salvo en unas

cuantas gotas de sentimentalismo piadoso) más que una paráfrasis del discurso académico que Schelling pronunció en 1807 [8]. La serie de ensayos titulada *On the Principles of Genial Criticism* que Coleridge creía "lo mejor que yo haya escrito nunca" [9], sigue a veces tan fielmente la *Crítica del Juicio* de Kant que hasta se apropia de sus anécdotas y ejemplos [10]. En cuanto a la distinción entre literatura antigua y moderna, Coleridge no hace más que trasladar un pasaje básico de Schiller en *Poesía ingenua y sentimental* [11]. Y en las notas manuscritas con que preparó la conferencia *Wit and Humor* hay toda una taracea entresacada de la *Vorschule* de Jean Paul [12]. Con A. W. Schlegel está en deuda Coleridge muchas veces. Una de sus conferencias sobre el teatro griego es simple traducción del autor alemán y "no debiera de ningún modo ser incluída entre las obras de Coleridge" [13]. Abundan las distinciones esenciales que también tomó de Schlegel: la diferenciación entre "regularidad mecánica" y "forma orgánica" es también versión literal de éste [14].

Hasta aquí, los principales ejemplos de cuanto de transcripción y paráfrasis hay en los tratados críticos y estéticos de nuestro autor. Muchos más podrían sacarse de sus reflexiones filosóficas y científicas. La *Theory of Life* es un centón de pasajes de Schelling y Steffens; la conferencia sobre el *Prometeo* de Esquilo glosa *Los dioses de Samotracia* de Schelling [15]. La enorme *Logic* (dos vols., sin publicar todavía en su mayor parte) es, por lo general, una laboriosa exposición de la *Crítica de la Razón Pura* de Kant, con traslado literal de toda su estructura, sus tablas de categorías y sus antinomias [16]. La historia de la psicología asociacionista que figura en la *Biographia* procede de Maass, oscuro tratadista alemán de la imaginación [17]. Las *Philosophical Lectures,* recientemente publicadas, toman la mayor parte de sus noticias y enseñanzas de la *Historia de la Filosofía* de Tennemann [18]. Aun entre los poemas de Coleridge hay traducciones no confesadas como tales; el caso más grave es el del *Hymn Before Sunrise,* prueba palpable de ocultación deliberada [19]. En todos los casos citados es fuerza que Coleridge haya tenido delante los textos originales o que se haya servido de extensas notas tomadas de ellos. Estimo de estricta honestidad intelectual no atribuir a Coleridge ideas bebidas o transcritas literalmente de otros.

El propio Coleridge nos ha explicado sus relaciones con Schelling y A. W. Schlegel. En la *Biographia Literaria* expresa su gratitud general a Schelling e incluso dice que "ya sería suficiente felicidad y honor para mí el hacer inteligible el sistema mismo a mis compatriotas" [20]. Pero en las notas marginales (de fecha incierta) arremete duramente contra este filósofo, acusándole de "burdo materialismo"; ya al final de su vida, condenará la disquisición metafísica (o sea, el argumento tomado de Schelling) con que se cierra el vol. I de la *Biographia* como "informe e inmaduro; hay allí fragmentos de verdad pero no desentrañada plenamente" [21]. También atacó Coleridge a Schelling en la conferencia del 22 de marzo de 1819, esta vez motejándole de "panteísta católico", y no paran aquí las muchas pruebas de actitud tan hostil *. Sin embargo, no vayamos a entender mal el modo de pensar de Coleridge. No se trata de una adhesión pasajera, fugaz a las opiniones del filósofo alemán. Lo que ocurre es que Coleridge quería verle fuera de todo panteísmo y no podía sufrir las conversiones a la fe de Roma. Pero ello no le impidió seguir asimilándose y aprovechando las ideas y la terminología de Schelling mucho tiempo después, como puede verse en *Theory of Life*, en *Aids to Reflection* (1825) y en los escritos teológicos últimos [22]. Del Schelling mozo [23] proceden también, casi siempre, las críticas contra el sistema kantiano que se encuentran en la *Logic* manuscrita y luego veremos cuán profundas huellas de la doctrina de Schelling han quedado en la teoría literaria de Coleridge. Ni siquiera hace falta suponer que entre el 10 de marzo de 1818 (cuando Coleridge glosó para sus oyentes el discurso de Schelling sobre las bellas artes) y la conferencia de casi exactamente un año después, tachándole de católico converso, ocurriese alguna ruptura especial. Coleridge podía aprobar y asimilarse la estética, la *Naturphilosophie* y aun el análisis de la relación sujeto-objeto y rechazar enérgicamente, sin embargo, todo lo que juzgaba incompatible con su ortodoxia anglicana.

---

* *PL*, págs. 390-391. Coleridge se limita a repetir un chisme malévolo sin ningún fundamento, pues Schelling nunca se convirtió al catolicismo. Miss Coburn debe de haber sufrido un error en su transcripción al hablar de una llamada a Ginebra ("Geneva"). Quizá se trate de "Jena", pues hubo negociaciones en 1816 para que Schelling volviera a Jena. Véase Schelling, *Werke*, edic. Otto Weiss, Leipzig, 1907, I, lxxvii.

No vivió nuestro autor lo suficiente para tener que defenderse contra los que le acusaban de haber plagiado a Schelling [24], pero sí se defendió de análogos cargos respecto a Schlegel y con bastante eficacia [25]. Probablemente tiene razón al decir que no era preciso leer a Schlegel para ver que el juicio crítico de Shakespeare es tan grande como su genio. En cuanto a la reacción contra la imagen del Shakespeare de bárbara humanidad violador de todas las reglas, es cosa que ya se deja ver en Lessing y que está implícita también en muchos de los estudiosos ingleses: Webb, Morgann, etc. De igual modo, Coleridge podía pensar que su modo de entender a Hamlet como personaje intelectual era original suyo y muy distinto al esbozado por A. W. Schlegel en las *Lecciones*. La verdad es que fué el otro Schlegel, Friedrich, quien primero sugirió esa interpretación, pero Coleridge en nada se aprovechó de las expresiones de aquel breve pasaje [26]. Y, sin embargo, aunque Coleridge tiene razón en estos importantísimos puntos, da unas fechas erróneas sobre sus relaciones con A. W. Schlegel *. Dice

---

* Coleridge afirma que ni había oído hablar de las *Lecciones* de Schlegel hasta el 12 de diciembre de 1811, día en que uno de sus oyentes alemanes, un tal Bernard Kruse (T. M. Raysor lee este apellido *Krusve*, pero parece forma inverosímil), llevó a su mesa un ejemplar, diciéndole que "se acababa de publicar cuando dejó Alemania, hacía poco más de una semana" (*SC*, II, 236-237). Como nuestro crítico empezó sus conferencias sobre Shakespeare en enero de 1808, quedaría con eso rebatido todo posible influjo del alemán. Pero hay que tener en cuenta dos hechos. Ante todo, los dos primeros volúmenes de Schlegel vieron la luz en 1809, a decir verdad, y el tercero (donde figura el estudio de Shakespeare) en diciembre de 1810 (la portada reza *1811*), un año antes de la conversación con Kruse. (Véase J. Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburgo, 1929, pág. 24.) En segundo lugar, no es cierto que Coleridge no hubiese oído hablar de las *Lecciones* hasta el 12-XII-1811, pues el 29 de enero de este año discutía con H. Crabb Robinson acerca de "las teorías de Schlegel sobre el coro griego", prueba manifiesta de que había leído el vol. I (*SC*, II, 212). Y el 6 de noviembre del mismo año escribía a Robinson lo siguiente: "Tengo muchísimas ganas de ver las *Werke* de Schlegel antes de empezar las conferencias" (*SC*, II, 222), expresión que mal puede entenderse como un deseo de trabar primer conocimiento con las obras schlegelianas. Tenemos noticia de que en su tercera lección (24-XI-1811) Coleridge trató de la *unidad de interés*, término que debe de proceder del vol. I de Schlegel, pues no parece verosímil que Coleridge haya conocido la fuente de Schlegel, o sea, a La Motte, el crítico francés de principios del XVIII (*SC*, II, 82).

que leyó a este autor a fines de 1811 y es cierto que a partir de este año sus conferencias sobre Shakespeare muestran fuertes huellas de Schlegel. Coleridge llevó consigo los volúmenes de las *Lecciones* a sus conferencias de 1812-1813 y de nuevo los pidió para las de 1813-1814 [27]. Las conferencias posteriores, en cambio, ya no siguen ese rumbo, probablemente porque Schlegel había sido traducido al inglés en 1815 por John Black y estaba, por tanto, al alcance del público.

En conclusión, cuanto afirma Coleridge de las fechas en que conoció determinados textos o cuanto sabemos de su hostilidad a los autores alemanes y a las creencias religiosas o filosóficas de éstos, es de poca importancia para medir el influjo que ejercieron sobre él. En el caso de Schelling y Schlegel la evidencia de préstamos directos es irrefutable. Claro que ello afecta solamente a ciertas partes de los estudios filosófico-críticos de Coleridge.

Pero además de los calcos verbales y las glosas fieles, hemos de notar que muchos o los más de los términos y distinciones clave de nuestro autor son también de fuente alemana. Su postura estética en general —relación entre arte y naturaleza, armonía de contrarios, esquema dialéctico completo— deriva de Schelling. La delimitación de

---

El gran parecido que une a Coleridge y Schlegel al analizar *Romeo y Julieta* se explicaría mejor de admitir que Coleridge conoció el famoso ensayo del alemán que, recogido en el libro *Charakteristiken und Kritiken* (1801), había visto primero la luz en *Die Horen* (1797), la conocidísima revista de Schiller que aún tenía la tinta fresca cuando el autor inglés estuvo en Alemania. Quienes creen que Coleridge no tuvo noticias de Schlegel hasta el 12-XII-1811, olvidan las muchas oportunidades que se ofrecieron a nuestro autor de conocer la crítica alemana por otros libros, revistas o contactos personales. Coleridge trabó amistad con Tieck en Roma el año 1806 y habló con él de las comedias dudosas de Shakespeare (*MC*, pág. 287; *L*, II, 670; E. K. Chambers, *Coleridge*, Oxford, 1938, pág. 190). La hermana de Tieck, Sophie Bernhardi, informaba entusiasmada a Schlegel (entonces en Coppet) de aquel "inglés maravilloso" (¡había olvidado el nombre!) que había estudiado a Kant, Fichte, Schelling y los poetas alemanes antiguos y que admiraba "increíblemente" la traducción de Shakespeare por Schlegel (carta del 6-II-1806, en *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, edic. J. Körner, Brünn, 1936, I, 291-292). Coleridge conoció también en Roma a W. von Humboldt y lo bastante como para leerle la *Intimations Ode* de Wordsworth (*Fr.*, pág. 337). Constantemente pedía prestados libros alemanes a De Quincey y Robinson. En suma, Coleridge era un lector omnívoro, y al día, de la estética y la filosofía alemana.

símbolo y alegoría se encuentra en el mismo Schelling y en Goethe; la del genio y el talento en Kant; la de lo orgánico y lo mecánico, lo clásico y lo moderno, lo escultórico y lo pintoresco en A. W. Schlegel. El especial sentido que da Coleridge al término *Idea* procede de los alemanes; el modo de vincular la imaginación al proceso cognoscitivo viene también claramente de Fichte y Schelling. Cierto es, desde luego, que algunas de estas ideas tienen sus últimas raíces en la antigüedad y se hallan alguna que otra vez en los neoplatónicos ingleses. Coleridge estaba familiarizado con Platón, Plotino, Cudworth, Henry More y otros autores, pero aun ahí siguió nutriéndose de los alemanes, pues sólo éstos emplean el mismo método dialéctico que él, la misma epistemología y el mismo vocabulario crítico. Los neoplatónicos no dejaron de ser esencialmente místicos escolásticos *. Coleridge no pudo ser conocido por Schopenhauer, ni por Hegel, De Sanctis y Belinsky y, sin embargo, la mayoría de las concepciones, ideas y teorías que hoy se atribuyen a Coleridge en el mundo de habla inglesa se encuentran también en ellos. En Alemania había un gran bloque de pensamiento estético que fué irradiando lentamente hacia Francia, Italia, España y Rusia. En Inglaterra, Coleridge estaba solo a causa de hondas diferencias aun con sus más íntimos amigos, Wordsworth, Lamb

* Todo esto lo olvidan quienes quieren pintarnos a un Coleridge desligado de todo influjo alemán, con lo que niegan la misma evidencia. Por ejemplo, y muy recientemente, R. L. Brett, *Coleridge's Theory of the Imagination,* en *English Studies 1949,* edic. Sir Philip Magnus, Londres, 1949, págs. 75-90. Prueba importantísima de convicción es que Coleridge trasvasó a la lengua inglesa, tomándolas de la alemana, muchas voces y parejas antitéticas: *psychological, aesthetic, objective-subjective, organic-mechanical, Reason-Understanding, transcendent, transcendental, symbol-allegory, statuesque, classical-romantic,* etc. (véase J. Isaacs, *Coleridge's Critical Terminology,* en *Essays and Studies,* XXI, 1936, 86-104). En unos pocos casos hubo otros autores que emplearon alguna vez estos términos años antes. El mismo Coleridge trató a veces de documentar su existencia a lo largo de la historia y argumentó que ya existían en sabios y teólogos ingleses. Pero no consiguió dar pruebas convincentes. Incluso la palabra *sensuous* (sensorial, sensible), aunque ya usada por Milton una vez, me parece sugerida por la alemana *sinnlich.* En cuanto a *atmosphere* (atmósfera), en sentido literario, que según Isaacs es cosa original de Coleridge, ya la habían usado antes Herder y otros. La misma *potence* (potencia) fué debida al influjo de Schelling, pese a que aparezca empleada anteriormente por John Brown en sus *Elementa medicinae* (1780).

y Hazlitt, quienes no tuvieron más que ligeros contactos con lo alemán. El vocabulario, el esquema dialéctico, la atmósfera intelectual toda, colocan a Coleridge en lugar aparte. Es una diferencia sólo explicable por el modo como él supo asimilarse e importar las ideas alemanas, hecho que por sí solo constituye un mérito histórico de tal importancia que no cabe desestimarlo. En este sentido, fué Coleridge la fuente primaria y principal de una larga serie de críticos ingleses y, más aún, de los trascendentalistas norteamericanos y de Poe, y, de modo indirecto, de los simbolistas franceses.

Cuanto hemos dicho —era necesario hacerlo— podría entenderse mal, o sea, en el supuesto de que Coleridge fué simple eco de los alemanes, sin originalidad ni independencia de criterio. No hay nada de eso. Por el contrario, Coleridge conjuga de modo personalísimo las ideas venidas de Alemania y las combina, además, con rasgos neoclásicos y del empirismo británico dieciochesco. Trataremos de analizar estas distintas corrientes y de hacer ver cuán bien se mantiene en pie su sistema en un examen cuidadoso.

Coleridge se distingue de casi todos los autores ingleses precedentes por aspirar a dar base epistemológica y metafísica a su estética y, en fin, a su teoría crítico-literaria. Su intención fué llegar a la unidad sistemática completa y continua; si de hecho se dejó abiertos grandes claros, al menos intentó llegar a ella e insistió justamente en la importancia del hecho. Alguna vez nos habla de su "debilidad de totalizar y perfeccionar" o nos cuenta aquel antojadizo impulso que le llevó cierta vez, a avanzada hora de la noche, a querer completar la perecedera arquitectura de unos leños que ardían en la chimenea [28]. Pero lo más corriente es que con tono serio y convencido asegure que "el fin y objetivo de toda razón es la unidad y el sistema", que "el fin último del pensamiento y sentimiento humano es la unidad" [29]. Según él, hay que aspirar a "cánones fijos de crítica, previamente establecidos y deducidos de la naturaleza humana", a una "ciencia del razonar y el juzgar respecto a las producciones literarias" [30]. El lema de Coleridge es el método; a éste se debe su interés por las enciclopedias y la clasificación del saber universal. Método significa "unidad en progresión", "lo que une y hace de muchas cosas *una* en la mente del hombre", la "nota fundamental", la "iniciativa" [31]. Coleridge llega a decir exageradamente que la poesía "debe todo su encanto, toda su belleza y su

fuerza toda a los principios filosóficos del Método" [32]. Afirmación más comprensible si sabemos que método quiere decir ahí unidad y potencia unificante y que por ello es lo mismo que actividad de la imaginación creadora.

Según Coleridge, estos principios deben estar basados en "la naturaleza humana", o sea, deben seguirse del análisis de la mente humana. En tal análisis vacila el crítico desconcertantemente entre el fundamento psicológico y el epistemológico. Es la misma incertidumbre básica que encontramos en él otras veces, el mismo conflicto entre la psicología empírica tradicional y la dialéctica idealista alemana. Coleridge nos dice que por los años de 1790 y tantos "estimaba yo el mérito de un poema o un pasaje de acuerdo con la facultad o fuente de la cual emanaba el placer despertado por tal poema o tal pasaje" [33]. Y en la célebre definición de la poesía que da la *Biographia,* se invoca el efecto psíquico que ella produce en el lector: el poeta "pone en movimiento el alma entera del hombre, haciendo subordinarse unas facultades a otras, conforme a su relativa valía y dignidad" [34]. Coleridge no llegó nunca a trazar ese cuadro psicológico, pero ordenó jerárquicamente las facultades, empezando por los sentidos y acabando por la razón, en una escala bastante clara, y usó como criterio de valor la distinción entre imaginación y fantasía. En otro lugar, y más ambiciosamente, quiso "deducir" el puesto de las artes (y de la poesía) de un análisis epistemológico muy parecido al de Fichte o Schelling. "Tarea y objeto de esta filosofía —proclama— es demostrar la identidad de sujeto y objeto" [35]. Esa relación de la naturaleza es idéntica a la que se da en el hombre entre inteligencia y autoconsciencia. El ser queda identificado con la verdad y el conocimiento [36]. El arte asume la función de "mediador y conciliador entre hombre y naturaleza"; es "unión y conciliación de lo que es naturaleza con lo que es exclusivamente humano" [37]. Pero este exaltar el arte a categoría metafísica, y con ello a corazón mismo de la filosofía, es cosa imitada de Schelling y que queda aislada y perdida en las obras de Coleridge. Este renuncia, pues, a tender un puente entre la relación sujeto-objeto y la imaginación, ya sea porque no le acaban de convencer las cuidadosas deducciones del filósofo alemán, ya porque sinceramente no cree poder hacer llegar a sus lectores los prolijos argumentos del *Sistema del idealismo trascendental.* Adopta entonces el burdo expediente de presentar una carta

de un amigo que protesta de tan abstrusas razones; luego pasa a resumir sus conclusiones en el famoso pasaje de la imaginación primaria y secundaria. Esta división, también venida de Schelling, distingue una facultad en la imaginación que es percepción y por tanto inconsciente, de la imaginación artística, que aunque continuación de la imaginación primaria universalmente humana, se diferencia de ella por "coexistir con la voluntad consciente" [38]. A lo que creo, Coleridge ya no volvió nunca a hablar de imaginación primaria y secundaria, ni a analizar la función del arte en el tono exaltado del discurso de Schelling.

Por lo común, Coleridge se olvida del problema del arte para ocuparse del de la belleza. Y a veces con el mismo vocabulario de Schelling; la belleza es "jeroglífico abreviado de la verdad; mediadora entre verdad y sentimiento, cabeza y corazón; callada compenetración del Espíritu con el Espíritu de la Naturaleza" [39]. Pero en otros pasajes recoge las ideas de Schiller sobre que la esencia de la belleza está en la unión de vida y forma [40]. No faltan casos en que cae en una terminología mística y neoplatónica, hablando de "belleza suprasensible, belleza de la virtud y la santidad" y de su percepción inmediata como "luz para el ojo" [41]. Con más frecuencia repite Coleridge aquella antigua teoría que pinta la belleza como armonía, como lo uno en lo múltiple [42]. En otras ocasiones reproduce el pensar de Kant en cuanto al deslinde de lo bello, lo útil y lo agradable. Como Kant, Coleridge insiste en que la belleza debe causar "inmediato placer", que es su peregrina manera de traducir el *interessenloses Wohlgefallen* kantiano; es decir, un placer en el que nada se interpone *(inter-est)* o media entre nosotros y el objeto [43]. Pero todas estas reflexiones acerca de la belleza están sin madurar y sin ligar en Coleridge; no nos conducen a una teoría literaria ni juegan en ella papel alguno, si bien parece que nuestro autor ve en el principio de unidad en la variedad el puente ideal entre belleza general y poesía.

Las ideas de Coleridge sobre lo sublime, aunque bastante variadas, no se engarzan bien ni afectan apenas a su teoría literaria [44]. Para él, como para Kant, lo sublime tiene valor subjetivo: "No hay objeto de los sentidos que en sí mismo sea sublime, sino sólo en cuanto hago de él un símbolo de alguna Idea". Y pone un ejemplo: "el círculo es una figura bella de suyo; es sublime cuando contemplo en él la eternidad" [45]. Otras veces lo sublime es considerado "ni todo ni parte, sino

unidad en cuanto ilimitada e infinita totalidad", "completamiento total" [46]. Las hay también en que Coleridge admite íntima relación entre lo sublime y lo infinito, cosa que le vale, como a Schelling y a los Schlegel, para señalar las diferencias entre la literatura antigua y la moderna: las obras griegas son finitas, las romántico-cristianas son un anhelo de infinito. Así, Coleridge niega sublimidad a los griegos y cita pasajes de la Biblia y de Milton como ejemplos de lo sublime [47]. Pero de hecho poco queda de esto en su crítica y nada de términos conexos tales como "grande" y "majestuoso".

Análogamente, lo que opina Coleridge acerca del gusto apenas si se sale de las cuestiones que Kant había planteado en la *Crítica del Juicio*. Le preocupa e inquieta la aproximación de sentido con el gustar táctil; por eso tiene mucho cuidado de advertir que el gusto no consiste simplemente en un sentido del placer y el dolor, sino que implica "una percepción intelectual del objeto", la cual está "vinculada a una clara referencia a nuestra sensibilidad de lo doloroso y placentero" [48]. En otro lugar sus observaciones son del estilo dieciochesco: con Reynolds coincide en creer que el gusto ha de cultivarse con el estudio de los mejores modelos y basarse en una gran familiaridad con los principios de la gramática, la lógica y la psicología, hasta "hacerse instintivo con el continuo hábito" [49]. A veces Coleridge se limita a seguir el análisis kantiano; llama al gusto facultad mediadora entre intelecto y sentidos y le otorga la función que otras veces desempeñara la imaginación: elevar las imágenes sensoriales y tomar conciencia de las ideas del intelecto [50]. Se plantea también el problema de la universalidad del gusto, que es el capital de la *Crítica del Juicio*, y lo resuelve del mismo modo que Kant: "involuntariamente queremos que todas las demás mentes piensen y sientan lo mismo que nosotros". Cada hombre, en su momento, "legisla para todos los humanos". Como Kant, Coleridge separa el juicio de gusto, en el cual "*esperamos* que los demás coincidan con nosotros, pero sin *sentir* qué derecho nos asiste para pedirlo", del juicio de acción moral, que es obligatorio y por tanto categórico [51].

Los fragmentos citados, de tan diversas fuentes (Schelling, Kant, los psicologistas del XVIII), no permiten situar a Coleridge en lugar relevante de la historia de la estética general. Mucho más importante es su teoría de la poesía, pues en ella hizo verdaderos esfuerzos por

llegar a una síntesis. Su intención era conjugar armónicamente la caracterización del poeta (sin olvidar su formación y dones) con la descripción de la obra de arte y con la acción de ésta sobre el lector. Dentro de estas tres divisiones principales quiso aplicar el mismo y único principio lógico. En efecto, existe un principio de unidad —nos dice—, pero dentro de él hay lugar para distinciones que no suponen por fuerza separación ni contradicción. El principio lógico es que el todo constituye la suma de las partes, pero una suma que vale más que la adición de esas partes. Este elemento "totalizador" *(holistic)* alterna descocertantemente, sin embargo, con la aplicación de un sistema dialéctico trinario: la armonía de contrarios, tesis, antítesis y síntesis. Otras veces tan trabajoso esquema es abandonado y Coleridge resuelve cómodamente el problema situándose a un tiempo en los dos campos.

Está primero el poeta o (el significado es casi idéntico) genio; Shakespeare, por ejemplo, que es el prototipo ideal del poeta. Una larga lista de cualidades le adorna: sensibilidad, pasión, voluntad, buen sentido, juicio, fantasía, imaginación, etc. Debe el poeta ser también hombre de bien e "*implícitamente,* si no *explícitamente,* profundo metafísico", profundo filósofo. El poeta "es asimismo historiador y naturalista tanto en la visión como en la vida de la filosofía". Además, ha de ser religioso: "Un poeta no creyente —asegura Coleridge— es locura e imposible" [52]. Aserto que no resiste a la evidencia, pero que se explica interpretándolo libremente como que el poeta verdadero se asombra y maravilla ante los misterios del universo. Todas estas declaraciones suenan a poética del Renacimiento y rozan peligrosamente el intelectualismo. No siempre escapó Coleridge de este riesgo. Entre la preparación necesaria al poeta incluye nada menos que la anatomía, la hidrostática, la metalurgia, la paleontología, etc. El mismo, para los himnos que pensaba dedicar al sol, la luna y los elementos, se aplicó al estudio de todas las ciencias y empujó a Wordsworth a su función de poeta-filósofo sistemático [53]. Pero es más corriente que Coleridge comprenda las diferencias que hay entre poeta y filósofo. Aunque no supo definirlas teóricamente, bien agudamente que sufrió este conflicto en su propia vida.

La necesidad de tantos requisitos filosóficos se entenderá mejor si reparamos en que, para Coleridge, el genio es siempre un ser objetivo,

impersonal, que persigue el penetrar en el universo todo. Al poeta no le mueven intereses personales: "Tener genio es vivir en lo universal, no conocer más yo que el que se refleja no sólo en la faz de todos los que nos rodean, nuestros prójimos, sino también el que se refleja en las flores, en los árboles, en las fieras, y aun en la superficie misma de las aguas y en las arenas del desierto. El hombre genial encuentra siempre un reflejo de sí mismo, aunque ya no sea sino en el misterio del ser" [54]. En los poemas primeros de Shakespeare ya ve Coleridge lo prometedor de aquel genio en la "elección de asuntos muy distantes de los intereses y circunstancias personales del escritor". Y le prodiga las mayores alabanzas por "el sumo alejamiento de sus sentimientos particulares respecto a aquellos que pinta y analiza a un tiempo" [55]. Shakespeare es como "la deidad de Spinoza: una creatividad omnipresente" [56]. Esta impersonalidad, este absorberse en la contemplación de la realidad que se está interpretando y creando de nuevo, es cosa que exige reflexión y juicio. Coleridge, incansable, insiste en que el genio de Shakespeare se revela "del modo más eminente, en su lúcido juicio". Genio tan consumado que se manifiesta "no sólo en la construcción general, sino en todos los pormenores de ella" [57].

De aquí se deduciría que el poeta es únicamente un filósofo, un observador objetivo, un creador reflexivo y consciente. Pero como Coleridge ve en el poeta al hombre en toda su plenitud, dirá que también labora "inconscientemente": "En el genio mismo hay cierta actividad inconsciente, y aún más: en ella reside *lo que* de genio tiene el hombre genial" [58]. Como ocurría en Schelling y en los Schlegel, el poeta es ambas cosas: consciente e inconsciente. Pero también, para Coleridge, un ser lleno de sensibilidad y pasión que crea en "un estado de extraordinaria excitación", movido por el "exaltado ardor" de su alma [59]. Y no solamente es el poeta hombre de apasionado sentir, sino que ha conservado y guardado ese sentir desde los días de la infancia: "Poeta es quien trae la sencillez de la niñez a las fuerzas de la virilidad" [60]. Coleridge no piensa que sean contradictorios todos estos dones que va acumulando sobre el poeta. El poeta es un poco de todo: a la vez consciente e inconsciente, filósofo y niño, intelectual y sentimental. Coleridge pretende también para él una extraordinaria suma de intelecto y sentimiento; a Wordsworth (otro genio de la poesía aunque no tan perfecto como Shakespeare) le celebra por haber llegado

a "la unión de la sensibilidad con el profundo y sutil pensamiento" y por su "patetismo reflexivo", cualidad en la que se hermanan filosofía y emoción [61].

Con todo, aun siendo el poeta hombre pleno e íntegro, se distingue por una facultad exclusivamente suya o que, al menos, comparte solamente con los otros grandes creadores. Esta facultad es la imaginación, que tiene la virtud de unificar todas las cosas y de hacerse una con todas ellas. Coleridge se equivoca al creer que la voz alemana *Einbildungskraft* (imaginación) estaba compuesta en su primera parte de *in-eins-Bildung* (unificación, uniformación), helenizándola, pues, en la forma de facultad *esemplastic* (o *coadunating)* 'unificadora' [62]. Imaginación, por tanto, es virtud de autoobjetivación, la proteica y autotransformante virtud propia del genio: "Convertirse en todas las cosas y, sin embargo, seguir siendo el mismo, hacer que el Dios cambiante sea sentido en el río, el león y la llama: eso es, así es la Imaginación verdadera" [63]. Pero dentro de la escala de potencias anímicas del poeta, la imaginación tiene también su función unificadora, sirviendo de enlace entre razón y entendimiento. Como la razón, ella es independiente también del espacio y del tiempo y, por consiguiente, permite al poeta prescindir de uno y otro [64]. Tiene, además, la virtud de trocar lo posible en real, "lo potencial en actual", "la esencia en existencia" [65]. Esta noción parece tomada de Leibniz y sirve de puente entre la concepción del poeta y la de la poesía propiamente dicha. En la célebre definición de la imaginación como equilibrio o armonía de contrarios, Coleridge mezcla indistintamente los rasgos característicos del poeta con otros opuestos que sólo se dan en la obra de arte. *¿Qué es poesía?* viene a ser para nuestro autor "lo mismo que preguntarse: ¿qué es el poeta?" [66].

Coleridge distingue el genio y la imaginación de dos facultades conexas, pero de tipo inferior: el talento y la fantasía. No es que estas últimas se opongan a las otras en el sentido de que el genio excluya al talento, o la imaginación a la fantasía. Por el contrario, el genio necesita del talento como la imaginación necesita de la fantasía. Sin embargo, son facultades distintivas y muy diferentes. Genio e imaginación, elementos unificadores, armonizadores, pertenecen al plano totalizador y dialéctico de Coleridge; talento y fantasía, en cambio, son elementos puramente combinatorios y por ello mecánicos, asociacio-

nistas. El genio es un don natural, el talento se adquiere con el arte; el genio es creador, el talento mecánico. La misma oposición hay entre las dos parejas que "entre las pinturas de un biombo multicolor, donde cada parte está concebida separadamente y luego yuxtapuesta a las otras", y un cuadro de paisaje, en cuyo fondo se proyecta "una energía única, modificada *ab intra* en cada una de las partes componentes" [67]. Este respetar la fantasía y el talento es un intento más de nuestro autor por conservar intacto el pensamiento empírico-asociativo, aunque subordinado al sistema idealista.

El diferenciar genio y talento es cosa corriente desde Kant. El diferenciar imaginación y fantasía parece venir de los escoceses dieciochescos y de sus tradiciones psicológicas: lo encontramos en William Duff, en Dugald Stewart y en un tal Robert E. Scott [68]. Pero hasta los pensadores alemanes no se vincula tal diferencia con el acto entero del conocer. En los *Philosophische Versuche über die menschliche Natur* (1777) de Tetens, libro que conocían Kant y Coleridge, existe ya distinción entre *bildende Dichtkraft*, que es la imaginación artística, y *Phantasie* [69]. Kant, a su vez, habla de imaginación productora, reproductora y estética. Schelling hace diferencia entre *Phantasie* y *Einbildungskraft:* esta diferencia se aparta de la establecida por Coleridge en cuanto que opone la concepción original a su exteriorización, pero se parece a ella por la importancia que da a la unificación y aun por la misma derivación etimológica de la *Einbildungskraft* [70]. Jean Paul y A. W. Schlegel invierten la jerarquía de esos términos; ahora es la *Phantasie* la potencia superior de las dos, como vinculada a la razón, mientras que la *Einbildungskraft* no pasa de ser una especie de la memoria [71]. Por ningún lado, pues, asoma un empleo de dichos términos que sea idéntico al de Coleridge, pues éste combina de modo personalísimo la tradición psicológica con la dialéctica alemana.

La fantasía, según Coleridge, es "facultad acumuladora y asociadora", "un caprichoso enlazar cosas muy distantes entre sí para congregarlas en una unidad. Obra la fantasía sobre materiales ya listos y formados en el espíritu y ese obrar es una especie de yuxtaposición" [72]. Según la definición última del vol. I de la *Biographia,* la fantasía no tiene "otros contrarios con que jugar sino lo fijo y definido. La fantasía, en efecto, no es otra cosa que una forma de la memoria, emancipada del orden del espacio y del tiempo". Pero aunque Coleridge

hace resaltar tanto esta división de facultades, no por eso deja de admitir a veces ciertos matices de sombra. Así, en Spenser se da "la fantasía en las condiciones de la imaginación. Posee una fantasía imaginativa, pero no imaginación" [73]. Por tanto, las muchas discusiones promovidas por si Coleridge está o no en lo cierto al distinguir estas dos facultades, de poco sirven en realidad. Hoy día no hay razón para entender al pie de la letra la psicología de las facultades. En lo que debemos creer, como creyó Coleridge en sus momentos más felices, es en la unidad fundamental del espíritu y hemos de concederle a nuestro autor que los varios tipos de dones poéticos que fijó son cosa observable en las obras mismas.

Coleridge no siempre distingue entre poeta y poesía. A veces reduce el problema de definir la poesía al de definir al poeta. He aquí sus palabras: "el carácter más general y distintivo de un poema tiene su origen en el genio poético mismo"; una recta definición de la poesía es posible "únicamente en cuanto que tal definición se siga del genio poético, el cual alimenta y modifica las emociones, pensamientos y vivas representaciones del poema gracias a la energía que emana sin esfuerzo de su propia alma de poeta" [74]. Entonces tendríamos que borrar toda distinción entre procesos y facultades psíquicas, de un lado, y el producto acabado u obra de arte, de otro. Pero por suerte Coleridge *sí* estudia otras veces la poesía sin pensar para nada en el poeta.

Hay momentos en que, siguiendo a Schiller, Schelling y los Schlegel, extiende el sentido de *poesía* a las artes todas e incluso a toda labor creadora del hombre. Cuenta para ello con la autoridad del *Symposium* platónico, pero aun en Platón no hay límites diáfanos entre poeta, filósofo, legislador y guerrero. En alguna ocasión Coleridge sorprende "poesía" en las palabras con que un niño hace tiernos reproches a una flor, o bien llamará a Lutero "uno de los mayores poetas que hayan existido", pero no refiriéndose a sus himnos devotos ni a su traducción de la Biblia, sino a que él "interpretó sus poemas, en vez de escribirlos". Y dirá que gracias a las observaciones de un grupo de químicos "la poesía ha quedado, por decirlo así, verificada y comprobada" [75]. Este mismo vago y platonizante sentido informa su propósito de escribir un tratado de poesía para "reemplazar a todos los libros de metafísica y también a todos los libros de moral", tratado que

sería en el fondo "un velado sistema de moral y política" *. En los pasajes citados, la poesía es un término omnicomprensivo, que todo lo abarca y absorbe.

Cierta vez Coleridge quiso distinguir entre *poesy* y *poetry*. La *poesy* sería el "nombre genérico de todas las bellas artes"; la *poetry* indicaría particularmente las obras que se valen de la palabra para expresarse [76]. Pero de ordinario abandona tal innovación léxica; así, llama a la música, poesía [*poetry*] del oído, y a la pintura, poesía [*poetry*] de los ojos, o bien acepta la antigua doctrina de que las demás artes son "poesía [*poesy*] muda" [77].

Lo general, sin embargo, es que Coleridge no guste de identificar la poesía con las otras artes, ni aun se preocupe gran cosa de establecer paralelismos y analogías entre ellas. Tomará, por ejemplo, de Schlegel la comparación de la poesía romántica con la arquitectura gótica y de la poesía antigua con los templos griegos [78]. Trazará también un paralelo entre la poesía y la pintura moderna, basado en que ambas gustan de describir los pormenores de último término, mientras que la poesía y la pintura del Renacimiento se preocupaban más por la belleza y la armonía del conjunto [79]. Y alguna vez abogará por lo que hoy llamaríamos sinestesia o comunidad de los sentidos: "el estado latente del todo en cada cosa y más particularmente, como gracias a una *penna duplex* mágica, el estimular la visión por medio del sonido y de los exponentes del sonido" [80]. Pero en todos estos casos se trata de atisbos aislados que no demuestran sino que Coleridge, aun aceptando la unidad de las diversas artes, no presta la menor atención a sus relaciones y diferencias.

Coleridge suele ver en la poesía el arte del "lenguaje articulado" y lo que quiere es deslindarla de las otras formas del discurso. Así, trata de separarla de la ciencia y la moral, basándose en los distintos fines y funciones. El fin inmediato de la poesía es el placer (*inmediato* indica la carencia de todo interés práctico, el distanciamiento estético de que había hablado Kant): "El poeta debe tender siempre al placer como a su medio específico" [81]; o sea, no directamente a lo

* *L.*, págs. 347 y 338. No hay que interpretar estos pasajes, como pretende I. A. Richards en *Coleridge on Imagination*, pág. 20, en el sentido de que Coleridge tratara de arrumbar todo problema filosófico o metafísico. El no tenía nada de positivista lógico.

útil y a lo bueno, que son fines últimos, sino tomando por medio el placer. Tales fines son limitados, en algún momento, a "cultivar y atraerse el corazón de los lectores" o "moralizar" a quien lee [82]. En teoría, Coleridge se atiene firmemente a esta distinción, aunque no parezca haber aquí sino otra tentativa de guardar intacta la tradición empírica dentro de un esquema idealista en el que el placer no tiene cabida alguna. Vemos los apuros que pasa para englobar dentro del "más excelso sentido de la poesía" a Platón, Jeremy Taylor, Burnet (*Theoria sacra*) e Isaías (capítulo I), aun reconociendo, como él hace, que el objetivo inmediato de estos autores fué la verdad, y no el placer [83]. Otra vez, reprocha a Wordsworth el presentarnos personajes de la vida vulgar con el fin de predicar la igualdad de los hombres, siendo así —objeta— que eso viola el estado existente en la comunidad y por tanto reemplaza el placer por la verdad ideal. Y con actitud característica se refiere a ese "bendito tiempo en que la verdad será placer de suyo" [84], en que la utopía platónica de la *kalokagathía* acabará con la separación que él ha levantado con tanto trabajo. Pero de hecho Coleridge se olvida de la diferencia entre medios y fines y cae con gran facilidad en prejuicios moralizantes. Fácil nos sería reunir un copioso muestrario de sus juicios seudomorales sobre diversos autores. Baste citar su "horror y disgusto" por la *Beggar's Opera* de Gay; las extrañas sugerencias que hizo para una adaptación del *Volpone* de Ben Jonson; su empeño en excluir del *Macbeth* el soliloquio del portero; su espanto ante la posible homosexualidad de los sonetos shakespirianos, etc. *.

La poesía debe ser apasionada, según Coleridge. Contrapone, con no mucha claridad, el "estado de excitación" expresado de modo directo y crudo (cosa que él rechaza) a esa otra excitación que sirve de impulso y estímulo a los dos principales recursos de la poesía: el lenguaje figurado y el metro [85]. En este punto, cosa harto curiosa, Coleridge se acoge a las teorías naturalistas y primitivistas del siglo XVIII: "Las pasiones intensas requieren el uso del lenguaje figurado"; "Las figuras del discurso son la progenie original de la pasión". Esa vehemencia pasional "se vale de un lenguaje más sujeto a medida que el

* *Omniana*, II, 20; *MC*, pág. 55; *SC*, I, 75, 77-78; *MC*, pág. 455. Compárese *SC*, II, 119: "la pureza de Shakespeare, esa inocencia y delicadeza suya de tierna doncellita de dieciocho abriles".

del habla común" [86]. En cuanto al metro, ya implica por sí pasión. Coleridge se refiere incluso a "la naturaleza, el poeta", al arrebatado lenguaje del dolor maternal, y presenta el *Canto de Débora* como ejemplo de reiteración lírica y de sublimes tautologías [87]. En algún momento parece aceptar las teorías históricas del primitivismo: "la progresiva y creciente uniformidad de la vida humana" ha traído consigo la muerte de los grandes sentimientos y del lenguaje lleno de energía [88]. Pero en general acepta la evolución de la dicción poética que formuló Wordsworth: cómo fué decayendo la dicción desde el primitivo "lenguaje natural de vehemente sentir" hasta puros "artificios de engarce y exorno" [89]. Es verdad que Coleridge no puede creer en aquellos rústicos idealizados de la región de los Lagos con que soñara Wordsworth, y también es verdad que se ríe del profesor escocés porque "no sabe escribir tres minutos seguidos acerca de la Naturaleza del Hombre sin traer a cuento su estado de salvajismo, su estado agrícola, su estado cinegético, etc." [90]. Mas ello no le impide lanzarse a una reconstrucción hipotética de las artes, siguiendo la vía de Herder, ni idear una historia semejante sobre los orígenes del lenguaje: "La pasión fué padre verdadero de todas las palabras que hoy puedan existir en cualquier idioma". De ahí que "las lenguas de mayor antigüedad sean las más conformes con la poesía" [91]. Shakespeare resulta estar a medio camino entre el lenguaje propiamente natural, tan expresivo de la realidad, y el lenguaje moderno, de signos puramente arbitrarios [92]. Cuesta trabajo comprender cómo pudo caer nuestro crítico en esas teorías y dechados sentimentalistas cuando tantas otras veces nos pinta al poeta como un ser objetivo e impersonal, contemplativo y creador.

A lo que se ve, es que Coleridge juzgaba la *pasión* poética como algo muy distinto de la simple emoción. Parece que la pasión es para él uno de los más personales requisitos de la creación poética, pues llega a identificarse con la suprema alegría, con la felicidad o, como él decía, con la paz de Dios. Cuando el hombre se llena de alegría, su individualidad desaparece [93]. La *Ode on Dejection (Oda a la melancolía)* expresa de un modo conmovedor ese íntimo maridaje entre el perder la alegría y el agostarse de la imaginación creadora.

Vemos, pues, que Coleridge definió la poesía en los términos más tradicionales: fuente de placer para el lector, fuente de pasión para

el poeta durante las tareas creadoras. Pero quiso también hacer diferencia entre poesía y verso, o sea, admitió que puede haber poesía fuera de las composiciones sujetas al metro. Sí, poesía y de la más alta especie la hay, fuera de toda métrica, en Platón y en Jeremy Taylor y en Burnet y en Isaías [94]. Pero ¿en qué difiere esta prosa poética de la otra prosa? ¿En su carácter ficticio o fantástico? No, desde luego, como se apresura a negar Coleridge: "No es cosa solamente de invención; en ese caso los *Viajes de Gulliver* serían poesía" [95]. A "las novelas y otras obras de ficción" no las llamamos poemas [96]. Aquí rechaza Coleridge una solución que, en cambio, hoy encontraría gran favor. Nosotros responderíamos sin vacilar que *Gulliver* es poesía, literatura de imaginación. La poesía, en sentido más estricto, sólo se diferencia de lo demás por el metro.

Al mismo tiempo Coleridge quiere fijar una línea divisoria entre poesía propiamente dicha y verso. Como el metro no le parece característica diferencial de la poesía, da un largo rodeo para encontrar un concepto que incluya realmente tanto a las obras métricas como a las de prosa rítmica. En poesía, en cuanto distinta de la ficción novelesca, "cada parte ha de proporcionar también por sí misma un placer consciente y diferenciado", o bien "el placer inmediato más grande de cada parte sería compatible con la mayor suma de placer sobre el todo" [97]. Esta definición, por mucho que la repita Coleridge con acentuado énfasis, no es en verdad solución alguna. O se trata de una introducción subrepticia de los placeres traídos por el metro y el ritmo, o quiere decir simplemente que la poesía es creación más organizada que la prosa, lo cual puede no ser cierto en muchos casos. Coleridge no podía prever la evolución que con los años llevaría a la ficción poética a un tipo de modelación más compacto y cerrado. El se sentía feliz con este criterio suyo que le permitía agrupar pasajes poéticos de la Biblia, de Platón y Taylor con Shakespeare y Milton, dejando a otro lado a Scott, Defoe y Richardson. Menos aún nos convencen intentos suyos posteriores de fijar la anhelada diferencia entre prosa y poesía: "prosa es poner las palabras en el mejor orden; poesía, poner las mejores palabras en el mejor orden", o "buena prosa es poner las palabras justas en el sitio justo; buen verso, poner las palabras más justas en el sitio justo" [98]. Esto querrá decir quizá o, simplemente, que la poesía es mejor que la prosa, o que las palabras selectas y "me-

jores" son las más apropiadas para la poesía, teorías ambas que son insostenibles ante las premisas del propio crítico. Se impone deducir que Coleridge no estuvo afortunado al definir la poesía.

Pero si no acertó a fijar la diferencia entre poesía y verso, nos ha dejado, en cambio, una excelente defensa del metro, la cual contrasta con el relativo desdén en que lo tenía Wordsworth, para quien era como una "gracia sobreañadida". Ahora abandona Coleridge la idea de que el metro nace al calor de las grandes pasiones para fijarse en su acción estimulante y avivadora sobre la atención del lector. Esta "excitación continua de la sorpresa", este "influjo adicional" obra sobre él como "una atmósfera tonificante o como el vino obra durante una animada conversación" [99]. Coleridge entrevé aquí el poder distanciante y "elevador" del metro, su capacidad de apartarnos del sentimiento común y ordinario. Y describe también la acción de la poesía como de "distinción sin desunión", como armonía o equilibrio sutil de dos fuerzas opuestas (no contrarias), el metro y el ritmo [100]. *Metro* significa ahí, a lo que se ve, molde métrico, y *ritmo* será el del habla corriente. Coleridge observa ese mismo doble efecto en la fluencia temporal de la métrica. El deleite poético viene, en parte, de que el lector está preparado y expectante de antemano; el viaje en que se embarca tiene sus atractivos: es como un movimiento de vaivén, progresivo-regresivo, comparable con el moverse de una serpiente. Además, Coleridge comprende que el metro no es un mero adorno; debe tener también función orgánica y todos los otros elementos estar en consonancia con él [101].

Este insistir en la unidad de la obra de arte permite un análisis de la poesía mucho más eficaz que aquel de basar el criterio propio en el principio del placer o en la emoción del poeta. La obra de arte forma un todo: "lenguaje, pasión y carácter han de obrar y reobrar unos sobre otros" [102]. La totalidad actúa también en sentido temporal: "objetivo común a todo poema narrativo, y aun a todo poema, es convertir una serie en un todo, es lograr que aquellos acontecimientos que en la historia real o imaginada se mueven en línea recta, adquieran en nuestro entendimiento un movimiento circular" [103]. Así concebida, la relación entre el todo y las partes es una nueva versión de la unidad en la variedad (o, como Coleridge prefiere decir, de "la unidad en la multiplicidad") y, por tanto, ilustra las operaciones propias de la ima-

ginación. Puede significar "tono y espíritu de unidad", o "algún pensamiento o sentimiento predominante" [104], o en el orden dramático, "la unidad de interés" [105], unidad que en Coleridge, como en Schlegel, viene a reemplazar a las antiguas de tiempo, lugar y acción. Puede también depender de la pasión que se enseñorea de un personaje de ficción: Capuleto, cuya cólera da carácter a toda una escena; el rey Lear, cuya desesperación se levanta hasta los cielos [106]. En fin, puede significar una unificación de imágenes, la expresión de múltiples relaciones, como ocurre en uno de los pasajes de *Venus y Adonis* preferidos por nuestro autor:

> *Look! how a bright star shooteth from the sky,*
> *So glides he in the night from Venus' eye.*
>
> *(¡Mira! Como una clara estrella cruza fugaz el cielo,*
> *así huye él, en la noche, de los ojos de Venus.)*

"¡Cuántas imágenes y sentimientos —comenta Coleridge— se reúnen aquí sin esfuerzo y sin discordancia!: la belleza de Adonis, la celeridad de su vuelo, el anhelar sin esperanza de la enamorada observadora, y ese oscuro y vago carácter ideal derramado por todo el conjunto" [107].

Este criterio de totalidad se manifiesta también negativamente. Así, Coleridge se preguntará si ciertos pasajes de los poemas de Wordsworth en los que alienta lo peor de las teorías de éste, "están entretejidos verdaderamente en la estructura o sueltos y desligados". De igual modo, desdeñará algunas descripciones de Wordsworth por parecerle rompecabezas de piezas sueltas [108]. O criticará el estilo de la prosa senequista, "puro ensartar cuentas, sin causa ni progresión alguna" [109]. O desdeñará los "pareados desiguales" de Ben Jonson, Dryden y Pope [110], el "estilo aforístico de las naciones orientales" y la troceada prosa moderna [111]. La norma de integridad es causa también de que sitúe a Beaumont-Fletcher muy por debajo de Shakespeare y de que rechace el *Hudibras* de Butler por su falta de "ligazón" [112]. Coleridge matiza constantemente este único principio, a veces con terminología algo distinta. "Combinación" e "inconexión" equivalen a todo y partes, respectivamente, en aquel elogio que hace de la voluntad de Shakespeare, "combinación, continua actividad, no una serie de actos incone-

xos" [113]. Si nuestro crítico no gusta de la *Maid of Honor* de Massinger es porque sus personajes están planeados de modo independiente, cada uno por sí, mientras que en Shakespeare "la obra dramática es una *syngenesia:* cada uno tiene, en efecto, su vida propia y es de suyo un *individuum,* pero también un órgano del conjunto" [114]. Igualmente Coleridge ha de considerar dicha unidad, dentro de una fluencia temporal, como unión de lo sucesivo y lo instantáneo. Allí debe haber "una unión entre la más intensa imagen de lo sucesivo y el sentido de lo simultáneo" [115]. En Shakespeare, dice, "todo es crecimiento, evolución, *génesis*", pero también (abierta contradicción): no hay en él "ni pasado ni futuro, sino que todo es allí permanente" [116]. Incluso las mujeres pintadas por Shakespeare merecen el elogio de tener "sentimiento de la continuidad social, sentido de su linaje y su sexo" [117].

En la mayoría de los casos Coleridge se afianza, por decirlo así, en los dos estribos: unidad y cosas unidas, todo y partes. El efecto depende de la tensión o armonía que haya en los términos opuestos, no de la uniformidad o unidad en el sentido de totalidad indiferenciada. No hay ninguna contradicción entre armonía de contrarios, dialéctica del todo y las partes, y analogía orgánica, si esta última se interpreta con la debida moderación. Por eso puede Coleridge establecer una oposición entre Shakespeare y Beaumont-Fletcher. Una obra dramática de Shakespeare es como una fruta auténtica, mientras que una de los dos colaboradores citados es como "un cuarto de naranja, un cuarto de manzana u otro tanto de limón o de granada" [118]. Y otra vez se vale Coleridge de la comparación entre un jardín real y el jardín infantil de flores prendidas que la noche marchitará [119]. Sin embargo, esta exacerbación de lo total puede llegar a extremos reprobables. Decir, como hace Coleridge, que "no es posible alterar una palabra ni cambiarla de sitio en Milton o en Shakespeare" sin grave daño [120], es postular un imposible ideal de coherencia y perfección. El acento puede cargarse, otras veces, en algo totalmente misterioso y oscuro, como cuando Coleridge dice de Dante que "la integridad no está en la visión ni en la concepción, sino en un íntimo sentimiento de totalidad y de ser absoluto" [121]. Y así la preocupación por defender la obra de arte como un todo estrechamente organizado ayudó a aumentar la idolatría de Shakespeare. Cuando Coleridge no sabía cómo encajar un pasaje en el presunto conjunto ideal, declaraba sin más que se trataba

de una interpolación de los actores: p. ej., el parlamento del portero de *Macbeth* o los galanteos de Ricardo III con Lady Ana [122]. Pero, en general, el principio de unidad orgánica sirvió para aguzar su percepción, para hacerle ver líneas de continuidad o salvar contradicciones aparentes en la obra de arte y para justificar superfluidades también aparentes.

Todo, organismo, unidad, continuidad, son palabras clave para entender la estructura de la obra de arte. Pero esta obra es también representación del mundo de la realidad y se proyecta y derrama con su propio mundo ficticio. ¿En qué relación está este mundo soñado con el mundo grande y cómo expresa el arte esta relación? A la pregunta contesta Coleridge otra vez dualmente: por un lado, manteniendo la actitud tradicional; por otro, forjando una teoría nueva. El arte, para él, es imitación, pero también símbolo. Claro que imitar no es copiar ni es naturalismo. La imitación, en cuanto al punto de vista del público, consiste en reconocer lo semejante en lo desemejante; en cuanto al del autor, consiste en proyectar su saber y talento en los objetos externos [123]. Hasta aquí, todo es bastante conocido; Coleridge mismo alega tan varias autoridades como Petrarca y Adam Smith [124]. Lo que se imita no es la naturaleza concreta, sino la general y universal. De ahí que "la esencia de la poesía es la universalidad" [125]. "Prerrogativa de Shakespeare fué tener lo universal —que está potencialmente en lo particular— abierto ante sí en el *homo generalis*" [126]. Igualmente, Robinson Crusoe es ensalzado como representación universal del Hombre [127]. "Cuanto no sea representativo, genérico, puede ser expresado poéticamente, desde luego, pero no es poesía" [128]. Coleridge, pues, no tiene más que desprecio a lo meramente particular y local: "La poesía es ideal por esencia; evita y excluye todo accidente" [129]. A Wordsworth le pone el reparo de "atenerse al hecho positivo", y a los dramaturgos (no siendo a Shakespeare), el de describir costumbres pasajeras y transitorias [130]. A veces nos parece estar oyendo a un neoclásico puro, tanto más cuando se alega a Aristóteles y a Davenant [131]. Pero, como es natural, Coleridge se da cuenta del problema que entraña la unión de lo particular y lo general, lo concreto y lo universal, que es otro caso más de conciliación de contrarios: "Los personajes del poema deben ser muy representativos, sin perjuicio de su más pronunciada individualidad" [132]. Lady Macbeth, lo mismo que los de-

más personajes shakespirianos, es una "clase individualizada"; y los otros de ese autor "géneros fuertemente individualizados" [133]. Coleridge recalca que no aboga por abstracciones, sino por "un involucrarse de lo universal en lo individual" [134].

El mismo antagonismo en la interpretación se advierte en el uso de la voz *naturaleza.* A veces entiende por ella el espíritu germinador, la *natura naturans,* el poder creador de la naturaleza: "Debe el artista imitar lo que hay dentro de la cosa, lo que ejerce su actividad a través de la forma y la figura y nos habla por medio de símbolos: el *Naturgeist* o espíritu de la naturaleza" [135]. Este "poder productor que hay en la naturaleza en cuanto tal naturaleza, es esencialmente uno con la inteligencia, que en el espíritu humano está por encima de la naturaleza" [136]. No es el arte imitación, sino autorrevelación, pues espíritu y naturaleza son idénticos en lo más hondo: "Shakespeare laboró según el espíritu de la naturaleza, haciendo desenvolverse un germen desde dentro, por medio de la potencia imaginativa y de acuerdo con una idea" [137]. He ahí reunidos todos los términos gratos a nuestro autor: espíritu natural, germen interno, imaginación, idea.

Idea y símbolo son los principales instrumentos de que se vale el poeta para expresar ese espíritu natural. Como en tantos otros autores, *idea* es en Coleridge un concepto escurridizo. A veces lo usa, como los empiristas ingleses, para designar el 'dato de los sentidos'. Otras le inyecta un sentido platonizante, sobrenatural. Pero cuando Coleridge piensa en la teoría literaria, *idea* indica la unión entre lo universal y lo particular: es lo mismo que *esencia,* o sea, "el íntimo principio de posibilidad de cualquier cosa, como tal cosa particular" [138]. La idea "nunca se convierte en abstracción y por ello nunca llega a ser equivalente de imagen" [139]. No es, pues, concepto ni imagen. No se deja generalizar ni se deja ver; solamente se deja contemplar. Es una forma del ser pero por encima de la forma, una ley contemplada subjetivamente. Se nos hace accesible y visible por medio de símbolos [140].

La ley está en los objetos; la idea es la esencia de éstos y puede incluso ser la esencia de un objeto individual (la ley, en cambio, no). El símbolo es el medio por el cual se presenta la idea. Para Coleridge, el símbolo se opone a la alegoría como la imaginación a la fantasía, lo orgánico a lo mecánico. Alguna vez entiende *símbolo* en el viejo sentido de 'signo convencional' [141], pero es más frecuente que lo

entienda como unión de lo universal y lo particular. El símbolo se caracteriza por dejar "traslucir lo específico [cualidad de la especie] en lo individual, o lo general [cualidad del género] en lo específico, o lo universal en lo general" [142]. Participa de la realidad que simboliza, expresa la totalidad: "símbolo es un signo incluído en la idea que él representa". Es siempre "parte de ello, del todo que representa" [143]. En cambio, la alegoría es la traducción de nociones abstractas a un lenguaje pictórico [144].

Tales fórmulas, que tienen paralelos en Goethe, Schelling y Creuzer, deben, sin embargo, de haberle resultado oscuras a su mismo autor, pues cuando se arriesga a dar ejemplos, parece confundir extrañamente símbolo y sinécdoque. Un símbolo del hombre —dice— es "un labio acabado en una barbilla saliente". Una frase tal como "aquí viene una *vela*" (= 'un buque') le parece simbólica, mientras que la de "¡Mirad nuestro *león!*", al hablar de un soldado galán, le parece alegórica [145]. Los ejemplos de símbolo que cita parecen no ser más que sinécdoques, figura de continuidad de la que no puede surgir el símbolo. El símbolo es un resultado de la metáfora, pero Coleridge ve en la metáfora un fragmento de alegoría [146]. El uso moderno de los términos está, pues, invertido. No hay que sorprenderse entonces de que Coleridge trate la alegoría con simpatía grande * y que le dé un tinte de individualidad de que suele carecer en aquella dualidad originaria que los alemanes forjaron para rebajarla. Hay que deducir, pues, que Coleridge (sea cual fuere su labor práctica de poeta) no fué simbolista en el sentido en que lo fueron Schelling y los Schlegel. Además, difiere de estos autores en no compartir la glorificación del mito que parece ser consecuencia del punto de vista simbólico. Hay un pasaje en que Coleridge, escudándose en un ignoto filósofo griego, dice que "el universo material no es sino un único *mito* vasto y complejo [o sea, una representación simbólica], y la mitología la cima y complemento de toda fisiología verdadera" [147]. Pero el tal griego se parece singularmente a Schelling, como su mitología parece el complemento de la *Naturphilosophie* de este autor.

---

* Así lo muestra, por ejemplo, la estimación en que tenía a Spenser y a Bunyan; el ver en Dante a un poeta casi exclusivamente alegórico (*MC*, pág. 150), y en el *Quijote* una "alegoría sustancial y viviente" (*Ibid.*, página 102).

En la práctica crítica, Coleridge rara vez emplea la voz *símbolo*. Con todo, al hablar de las *Intimations* de Wordsworth, se refiere a los "modos del más íntimo ser" que, sin embargo, "no pueden ser comunicados sino en símbolos de tiempo y espacio" [148]. Esta observación parece refutar, y por la misma boca de Coleridge, todo aquel ridículo que su sentido común había acumulado sobre cierto apóstrofe poético dirigido a un niño: "¡Poderoso profeta, vidente venturoso!" Pero, por lo general, Coleridge defrauda a cada paso en cuanto se refiere a imágenes y simbolización. El distinguir entre imaginación y fantasía no le sirve más que para reprobar figuras retóricas pertenecientes a un tipo que hoy llamaríamos "ingenioso" o "metafísico", u otras en las que sólo existe un punto de contacto entre lo significado y su vehículo expresivo. He aquí los ejemplos mismos que pone:

And like a lobster boil'd, the morn
From black to red began to turn. [*Hudibras*].

(Y cual langosta hervida, la mañana
pasó del negro al encendido rojo.)

Full gently now she takes him by the hand,
A lily prison'd in a gaol of snow. [*Venus y Adonis*] [149].

(Ya dulcemente pone en la de él su mano,
presa azucena en cárceles de nieve.)

Coleridge critica a los poetas metafísicos por "sus pensamientos fantásticos y desencaminados", por sacrificar "la pasión y el flujo vehemente de la poesía a sutilezas intelectuales y a chisporroteos de ingenio", "el corazón a la cabeza" [150]. Una agudeza de Cowley le hace decir, con desaprobación, que se trata de "un *aparente* conciliar cosas en verdad diversísimas e incompatibles". Hecho que, a su juicio, revela carencia de visión interior y de "toda simpatía para con las potencias transformadoras mediante las cuales el genio del poeta había unido y animado todos los objetos de su pensar". Ello es, pues, "una especie de *ingenio,* una pura operación de la *voluntad,* e implica tal despreocupación y autodominio del pensar y del sentir que resulta incompatible con el continuo ardor del espíritu lleno y poseído por la grandeza de su tema" [151]. Aunque no haya por qué admirar la agudeza con-

creta de Cowley en este caso (unas colinas que reflejan la imagen de cierta voz), la norma que le aplica Coleridge es la idea romántica de la poesía como visión pictórica, como ímpetu fogoso y arrebatador que enajena al poeta de sí mismo. En cambio, Coleridge apreciaba a otro metafísico, a Donne, *de verdad:* con rara sensibilidad gusta de su ritmo, simpatiza con sus ideas y hasta alguna vez aprecia su ingenio y aun sus metáforas (p. ej., alaba mucho la figura de la brújula que aparece en *A Valediction: Forbidding Mourning* *). Admira también a Herbert y a Crashaw [152]. Por desgracia, no se nos ha conservado la defensa de las agudezas que proyectó hacer Coleridge, aunque sí la que dedicó a los equívocos verbales, al menos en esquema. Prueba ésta que nuestro crítico no estimaba mucho la concepción simbolista. Su defensa no se basa, como la de Schlegel, en las secretas correspondencias del universo ni en el libérrimo jugar con el lenguaje, sino en razones de tipo psicológico. Los chistes verbales —dice— son "expresión natural de una natural emoción" y tienen por causa mezclados sentimientos de agravio y desprecio [153]. Mucho costaría ilustrar esta teoría con ejemplos abundantes y desde luego poco explica el uso de equívocos en poesía.

Coleridge no comprende más que una parte de la teoría simbólico-lingüística. Ve bien el yerro de entender la imaginación como facultad de aprehensión puramente visual (reliquia dejada por el siglo XVIII). Apoyándose en Kant para las diferencias entre lo concebible y lo pintable, protesta contra "el despotismo del ojo" y "la engañosa noción de que lo que no es imaginable tampoco es concebible" [154]. No obstante, rara vez saca consecuencias de estas intuiciones. Lo que hace más bien es ponderar ese tipo de imágenes que podríamos llamar "animadoras" y que Ruskin condenaría más tarde como una de las "falacias patéticas". Nos dice que ciertas imágenes solamente son poéticas "cuando el poeta les inyecta vida humana e intelectual de su propio espíritu", y para ilustrarlo añade a los versos que aluden a las filas de pinos, la idea de que "*rehuyen* el fiero resoplido del mar" [155]. La metaforía es cosa que corrobora en buena parte la opinión de que hombre y naturaleza son una sola cosa: "Corazón y mente del poeta debieran

---

* *MC*, págs. 131 ss., especialmente 133 y 138: "Nunca se ha creado nada más admirable que la figura de la brújula".

estar concertados, íntimamente concertados y hechos uno con las grandes manifestaciones de la naturaleza" [156]. Con ello justifica Coleridge el antropomorfismo romántico, pero no acierta a ver cómo el simbolismo puede explicar los otros tipos de expresión metafórica.

Nuestro autor se extiende poco acerca del aspecto afectivo del panorama estético. El aferrarse al *placer* le impide encararse con el problema de lo feo o lo trágico en arte. Se limita entonces a tratar de la ilusión artística. El modo como resuelve la cuestión es muy parecido al de Mendelssohn [157]. El arte —escribe, pensando especialmente en el teatro representado— no es engaño ni es falsedad, tal como exigen los ideales naturalistas; tampoco es, por otro lado, conciencia plena de algo artificioso. Acepta entonces una fórmula de compromiso que se expresa en la célebre frase: "esa suspensión voluntaria y momentánea del no creer, en que consiste la fe poética" [158]. A veces habla de "fe negativa", de voluntario asentir a la ficción cerrando las puertas a la realidad cotidiana. El poeta "nos pide que consintamos en soñar, pero con los ojos bien abiertos... y, mientras tanto, tan sólo que *no dejemos* de creer" [159]. Otras veces sostiene que hay diferencia entre saber y sentir. Sabemos, por ejemplo, que el Otelo y la Desdémona que estamos viendo son actores, pero no lo sentimos. En caso contrario, no elogiaríamos a un buen actor diciendo que "se fundió por completo en su personaje; que apenas apareció se convirtió en tal tipo humano". No es cierto —sigue diciendo— que en todo momento sepamos que la ficción es tal ficción: "No sentimos su carácter de ficción cuando estamos muy conmovidos. Sabemos, sí, que se trata de una representación, pero con frecuencia la sentimos como si fuera realidad" [160]. Coleridge señala que los pertrechos escénicos reducen la ilusión del espectador, pero que una buena interpretación la refuerza (observación que explica por qué le disgustaba tanto ver llevado a Shakespeare a la escena de su tiempo) [161]. Pero cuesta comprender, aun en los supuestos mismos de Coleridge, cómo puede separarse el saber del sentir. Más se acercó el doctor Johnson a la verdad cuando decía que nunca dejamos de sabernos en un teatro. Los sucesos que pasan en el escenario —podríamos decir a la moderna— ni son reales ni irreales, sino otra especie de realidad que nos sirve de comparación con la realidad cotidiana. Quizá Coleridge acierte al hablar de la impresión de "armazón" que nos asalta al contemplar una representación teatral.

Según lo aborda Coleridge, el problema de la ilusión teatral no difiere mucho del de la verosimilitud o carácter plausible de una novela o epopeya. Es criterio que él usa bastante, pero que resultaría absolutamente superfluo en un sistema como el de Schelling. Por ejemplo, alude a cierta inverosimilitud del *Rob Roy* de Scott que "le despierta a uno rudamente de ese ensueño de la fe negativa" [162]. Otra vez quiere distinguir entre el pasajero creer en situaciones maravillosas y la negativa a aceptar los milagros morales [163]. Variante del problema ofrece el comentario de Coleridge al *Mesías* de Klopstock, donde se queja de que la ilusión se pierde a consecuencia del choque con "palabras y hechos de verdad absoluta y reconocida" [164], o sea, con la verdad de la narración bíblica. Y trata de probar que en Milton no ocurre ese desajuste. Comentando a Wordsworth, Coleridge ve daño para la verosimilitud en las frecuentes intromisiones del autor, en voz y en opiniones, dentro de su obra ("don de ventrílocuo" lo llama) [165]. El mismo fenómeno observa en Beaumont-Fletcher y en Massinger, en quienes lo subjetivo rompe la ilusión dramática. Las preferencias generales de Coleridge se van del lado de la representación objetiva, de los personajes que hablan con su propio y personal acento. Dentro de la novela la cima de la ilusión radica, para él, en reproducir las reacciones anímicas de los personajes. Prefiere ahí el método de Richardson al de Fielding. Richardson tiene talento para exponer lo reflexivo; Fielding, solamente para la observación externa, pero aun así Coleridge le prefiere por su más sana moral [166]. La novela *The Provost* de John Galt le impresiona por ser una autobiografía ficticia que logra transmitirnos dramáticamente "la natural ironía del desengaño de sí mismo" [167].

Coleridge da, pues, poca importancia a la fábula o argumento, del que se limita a decir, a lo sumo, que es "interesante". Para él no hay interés argumental en el *Quijote*, ni en Ariosto, ni en las tragedias griegas, ni en Milton. Es que la trama sólo es un cañamazo [168] o andamiaje sobre el que se levanta la obra de arte. En la enumeración de las partes constitutivas de la obra dramática (lenguaje, pasiones, caracteres), Coleridge se desentiende de la fábula, que Aristóteles habría puesto en primer lugar [169]. La crítica que hace de Shakespeare se concentra casi siempre en el análisis psicológico de los caracteres. De la obra propiamente dicha, o no habla, o habla lo menos posible.

Lo que a Coleridge le interesa más es la psicología del personaje o de la situación concreta, y a lo sumo el tono sentimental dominante en la obra, no la obra misma como técnica teatral.

Todo cuanto venimos diciendo explica por qué Coleridge nos desilusiona al entrar en la crítica de los géneros o en los confines de la teoría general y la práctica crítica. Le vemos vacilante en la cuestión capital: si el género es o no criterio de crítica. Cierta vez desprecia aun el concepto mismo de género: "Es absurdo emitir juicio acerca de las obras de un poeta por el mero motivo de que hayan sido designadas con el mismo nombre de clase... o por cualquier otro motivo, salvo naturalmente el de la inadecuación respecto a su propia finalidad y ser, a su falta de significado en cuanto símbolo y fisonomía" [170].

Otra vez piensa, en cambio, que sería "muchísimo mejor distinguir las diversas clases en que se divide la poesía" y calibrar si un poema ha alcanzado o no la perfección dentro de su género [171]. En algún momento medita sobre estas distinciones y hasta invoca normas de pureza. Así, critica a Wordsworth por sus tendencias dramáticas, o sea por valerse del diálogo en la lírica, y a los dramaturgos Beaumont-Fletcher por sus constantes incursiones en lo lírico [172]. Contra Wordsworth, Coleridge afirma que los pormenores biográficos no convienen al poema, pero al comentar las historias de Shakespeare quiere probar que "el drama histórico puro" tiene sus propias leyes y por eso puede cortar violentamente la sucesión temporal [173].

También parece que Coleridge vacila en cuanto a la cuestión conexa de la jerarquía de los géneros. A veces diríase que identifica la lírica con la poesía toda. Esta identificación late en el famoso pasaje —precedente de Poe— sobre lo imposible de componer un largo poema: "Un poema de alguna extensión no puede ser (o no debe ser) todo poesía" [174]. Las partes no poéticas y subordinadas (las narrativas) han de estar simplemente en consonancia con la poesía. El medio más apropiado para ello —sostiene Coleridge— es el metro. Además, Coleridge no puede sustraerse a la tradicional concentración del interés en la épica y la dramática. Las teorías que adopta son las alemanas. La lírica es subjetiva; la épica, objetiva. Esencial a la épica es "la sucesión de acontecimientos y personajes". Según una etimología caprichosa, resulta que *épica (epic)* viene del gr. *epomai* (lat. *sequi*

seguir') [175]. La dramática, como también ocurría en Schiller y Schlegel, es para Coleridge casi exclusivamente la tragedia y queda, por tanto, reducida a la relación entre hombre y destino: "En la dramática se presenta a la voluntad en conflicto con el destino" [176]. En la tragedia de la antigüedad se entabla "sublime combate entre el destino irresistible y el libre e indomable albedrío, combate que encuentra su punto de equilibrio en la Providencia y en las retribuciones futuras del cristianismo" [177]. Coleridge, como los alemanes, no hace caso de la justicia poética y desdeña la tragedia patética o sentimental, en la que falta "la fuerza del destino y el poder regulador del cielo" [178]. En cuanto a la tragicomedia, Coleridge la defiende con los mismos argumentos de Schlegel: en *El rey Lear* los personajes del Loco y el Rey sirven para exaltar el tono cómico y trágico, respectivamente [179]. Parece que luego tuvo Coleridge algunos escrúpulos sobre la licitud de estas teorías. Tras leer el *Erwin* de Solger, se refiere a "toda esa doctrina de resistencia al Hado y a la Naturaleza y demás cosas que predica el estoicismo supertrágico e histriónico" [180].

Poco dice Coleridge sobre las variedades históricas de la literatura. Aunque se vale de las antítesis germanas (clásico frente a moderno, gótico o romántico), nunca les da puesto preeminente en sus teorías, como hicieron los Schlegel. Si surgen es sobre todo en las lecciones que dió acerca de la Edad Media o al oponer el drama moderno al antiguo [181]. A Shakespeare le tiene por romántico; de Schlegel toma la opinión de que el alma romántica es pintoresca, vuelta a la intimidad y amiga de mezclar los géneros, mientras la antigua es escultórica, vuelta a lo externo y observadora rigurosa de los géneros puros [182]. La distinción entre poeta pictórico y poeta musical le viene de Schiller [183]. Y alguna vez esboza una división parecida a la schilleriana de "ingenuo-sentimental": así, al decir que la poesía antigua refleja el mundo exterior, mientras que el poeta moderno (aquí el humanista polaco Casimir Sarbieski), de fantasía alegorizante, se esfuerza por proyectar hacia fuera lo interior [184].

Y, sin embargo, Coleridge apenas comparte el punto de vista histórico tan propio de los alemanes. La prueba más notable es el continuo empeño en sacar fuera de su época al poeta ejemplar, Shakespeare, de quien dice que fué "de todos los poetas, el menos coloreado en particularidad alguna por el espíritu o las costumbres de su tiem-

po"; más aún: "nada hay de común entre Shakespeare y los autores coetáneos suyos: ni aun la misma lengua que emplearon" [185]. Cuando Coleridge utiliza el argumento histórico (por ejemplo, al disculpar el violento estilo polémico de Milton como "genio del tiempo" [186]), sólo es en son de excusa o disculpa. Nunca ve virtud positiva en lo histórico, en contra de los pensadores alemanes.

Verdad es que Coleridge planeó varias veces escribir alguna historia de la literatura. En 1803 pensaba en un extenso esquema de historia general. Sus conferencias de 1808 son como un bosquejo histórico de la poesía inglesa. En 1816 proyectaba una historia literaria alemana de grandes vuelos [187]. Pero, con todo, no debieron de ser los obstáculos externos lo único que impidió la realización de estos planes. Si los examinamos, no veremos ningún avance en la comprensión de los problemas de historiografía literaria. El esquema de 1803 dedicaba, de los ocho o diez volúmenes pensados, uno tan sólo al arte literario, y los demás a la historia de la metafísica, la teología y aun el derecho. A su vez, el volumen dedicado a la poesía tendría dos mitades: la primera, con ensayos sobre las grandes figuras (Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Taylor, Dryden, Pope, etc.); la segunda "sería una historia de la poesía y los libros caballerescos, con biografías intercaladas, pero más flúida, seguida, bibliográfica, cronológica y completa" que la primera [188]. La historia de la literatura alemana, a su vez, habría de incluir información de historia natural, anatomía comparada y química. ¿Puede haber mayor batiburrillo de métodos y temas?

Tampoco afectó mucho a nuestro crítico el movimiento medievalista y erudito de su época. Estudió el alemán antiguo en Gotinga, pero no cita ningún texto anterior a Lutero (salvo algunos pasajes de Otfried) [189]. De los ingleses antiguos sólo parece haber conocido a Chaucer y los *Metrical Romances (Libros de caballerías en verso)* de Ritson [190]. Respecto a Italia, sus conòcimientos de Dante y Petrarca son de primera mano y algo sabía también de Boccaccio y de Pulci [191], pero cuando habla de la Edad Media italiana se pierde en vagas generalizaciones sobre el espíritu gótico e incluso cree ver "alma gótica" con atuendo romano en los trovadores *.

---

* *MC*, pág. 19. Coleridge acepta también la idea alemana de que hubo un "diluirse de sangre gótica" por Francia, donde Descartes, Malebranche,

No hay duda de que nuestro crítico sabía mucho más sobre los autores de la época isabelina, pero hasta sus incursiones de erudito en el campo shakespiriano resultan poco felices. Escaso valor tienen su cronología de la producción de Shakespeare, las opiniones sobre los dramas de atribución dudosa, las enmiendas que pone a los textos. Cuando de comentar textos concretos se trata, le vemos gazmoño, enredado en caprichosas etimologías y —es curioso— en criterios de sentido común muy dieciochescos. Lo mismo que al doctor Johnson, a Coleridge le resulta insufrible una figura como la del *blanket of the dark* (manto de las tinieblas) de Shakespeare *.

Como crítico de Shakespeare, Coleridge se dedica casi por entero a ese estudio de caracteres que desde el siglo XVIII venían cultivando Richardson, Mackenzie, Morgann y Goethe [192]. Igual que estos autores, se fija, pues, en la psicología de las criaturas shakespirianas. Si en el método es precursor de Bradley, sólo lo es de modo esquemático. Algunas veces confunde ficción y realidad, como tantas otras le ocurrirá a Bradley. Así, sus admiradísimas observaciones sobre el festivo parlamento de Hamlet se centran en un estado de ánimo del personaje tan ignoto como inasequible: "Estaba en el mayor impulso su actividad mental, empezaba a fluir a plena corriente su pensamiento y su habla, y en aquel calor de la argumentación el mismo olvido de los propósitos que allí le llevaron vino también a impedir que llegara a producirse el entorpecimiento de la mente" [193]. Igualmente, decir que "Polonio es sólo el esqueleto de su arte y destreza política de antaño" [194] significa caer en la misma confusión, pues un personaje de ficción no tiene más pasado que el que el autor le quiere dar.

Lo más admirado y resonante de estos estudios de caracteres es la pintura que Coleridge traza de Hamlet. El ver en este personaje un tipo eminentemente intelectual es cosa que viene de Friedrich Schlegel [195], pero Coleridge elaboró esta idea con más cuidado, tratando de

---

Pascal y Molière serían "los *ultimi Gothorum*, los últimos autores en quienes lo gótico predominó sobre lo céltico", *MC*, pág. 286.

* La enmienda más graciosa es la de *Doll Tearsheet* en *Tearstreet*, voz que vendría, según Coleridge, del lat. *terere stratum* 'walk the street' ('andar, pasear la calle'), *SC*, I, 158. Comp. *tuch* ('piedra de toque, cuarzo negro'), que él hace derivar del alem. *Tuch* ('paño'), *MC*, pág. 248. Lo de *blanket of the dark* 'manto de las tinieblas' queda modificado nada menos que en *blank height* 'tenebrosa altura', *SC*, I, 73.

ligarla a su teoría de la imaginación: "Yo entiendo —dice— que en Hamlet ha querido Shakespeare ejemplificar la obligación moral de guardar el debido equilibrio entre nuestro atender a los objetos exteriores y nuestro meditar en pensamientos íntimos, el debido equilibrio entre el mundo real y el imaginario" [196].

En muchos de estos pasajes relativos al gran dramaturgo se advierte que Coleridge tenía presentes sus principios críticos. Así, la conversación de Hamlet con Ofelia es "un jugar con términos opuestos" [197]; Otelo no puede ser un negro tal, pues entonces el amor que le profesa Desdémona "revelaría cierta desproporción, cierta falta de equilibrio" [198], etc. Pero si podamos este vocabulario de su aire pretencioso, el sentido sustancial es que Shakespeare "regulaba todas las grandes fuerzas e impulsos constitutivos de la naturaleza humana y ponía de relieve la armonía de los mismos haciendo ver los efectos que causa toda falta de proporción, ya sea por exceso o por defecto" [199]. He aquí, pues, a Shakespeare convertido en una especie de proveedor (con disfraz dramático) de la *Etica nicomaquea* o en hombre idealmente sano y normalísimo que nos previene de cualquier exceso o *hybris,* como haría cualquier buen trágico.

Las observaciones de Coleridge acerca de los dramas y personajes shakespirianos defraudan un tanto, o por vulgares y moralizantes, o por poco convincentes en su ingeniosidad. Hasta algunas de sus más célebres frases son equívocas y descaminadas; por ejemplo, aquella que habla de "rastrear los móviles de la perversidad sin móvil" de Yago [200]. Hoy pocos le seguirían en creer que los versos en que Hamlet habla de Pirro no están dichos en tono jocoso *. Sean cuales fueren los méritos de estas observaciones, la verdad es que ni se coordinan dentro de una teoría literaria ni ayudan a la visión global de la obra dramática.

En cuanto a los comentarios, bastante extensos, que consagró a Cervantes, Dante y Milton, suelen tener poco relieve. Es de notar que en la caracterización de don Quijote y Sancho llega Coleridge a contrastes

---

* *SC,* I, 28: "Esa fantasía de que hay ahí una intención burlesca no merece el nombre de crítica". Bradley intenta —torcidamente— defender a Coleridge, *Shakespearean Tragedy,* págs. 413-414. Coincido con la opinión de S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition,* Durham, N. C., 1944, págs. 181, 185-186

y síntesis muy suyas. Don Quijote es "alegoría sustancial y viviente o personificación del sentido moral y la razón, despojada de juicio y de entendimiento"; Sancho, a la inversa, es "sentido común sin razón ni imaginación alguna". "Ponedles juntos —escribe Coleridge— a él y a su amo y formarán un intelecto perfectísimo". Esta conclusión desconcierta algo, pero los comentarios concretos revelan agudeza de visión. Coleridge nota la "total ausencia de caracterización, rostro y figura" en don Quijote, como lo indican las vacilaciones de Cervantes respecto al nombre de su héroe. "Esa ausencia de caracterización y esas flacas carnes son felices exponentes del exceso de lo formativo e imaginativo que hay en el personaje" *.

La lección dedicada a Dante es muy inferior. Enumera ejemplos de estilo, de imágenes, de profundidad, de pintoresquismo, de realismo topográfico, de fuerza patética y de incursión defectuosa en lo grotesco. Con todo, vale más que el amasijo de tópicos consagrado a Milton: universalidad del tema, carácter de Satanás y estilo "exquisitamente artificioso" del *Paraíso perdido*. Más nos interesa la estima que Coleridge dispensa a Sir Thomas Browne y a Jeremy Taylor, "grandes e íntegros modelos del estilo inglés", colocándoles por encima de los tan decantados autores de los días de la reina Ana [201]. El comentario al último de los *Viajes de Gulliver* compensa un tanto de las muchas vulgaridades que escribió nuestro autor sobre la literatura del siglo XVIII: "La crítica en general —dice— se lamenta de los Yahoos; yo de lo que me quejo es de los Houyhnhnms". Pero Coleridge no ve que la sátira de Swift abarca también los caballos racionales. A propósito de Sterne observa: "el espíritu digresivo no significa en él desenfreno, sino la forma misma de su genio. La conexión se establece por la continuidad de los caracteres" [202]. Intuición que pudo llevar a los críticos de Sterne al buen camino ya desde aquel tiempo.

De los comentarios sobre los contemporáneos, hay muchos notables por la agudeza y la sensibilidad. Creo que Coleridge atina en su

---

* *MC*, págs. 102, 100. En la pág. 100, *featureliness* será mala lectura de *featurelessness* (no caracterización). La inestabilidad del nombre de don Quijote ha sido rastreada brillantemente por Leo Spitzer en *Linguistic Perspectivism in the "Don Quixote"*, estudio del volumen *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, págs. 41-86 (traducción castellana: *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 161-225).

valoración relativamente baja de Walter Scott y Byron *. Atina también al hablar de los coetáneos de segunda fila (como su amigo Southey), de las novelas y melodramas goticistas. En fin, atina en la crítica de Wordsworth: aunque proteste contra el naturalismo que éste muestra en su teoría de la dicción poética, bien sabe que Wordsworth es el mejor poeta de su tiempo. Pero en el famoso capítulo que consagró a la poesía de Wordsworth, Coleridge vulnera el principio básico de su doctrina al reducirse a una lista de bellezas y defectos, al viejo estilo. Cuando más pormenoriza, censura poesías de aquél (*Daffodils,* la oda *Intimations)* ateniéndose a la literalidad de las palabras y al "sentido común", como había hecho el doctor Johnson [203]. Coleridge llegó a leer los *Songs of Innocence and Experience* del olvidado Blake y en una carta ordenó estos poemas según una escala rigurosa. A lo que se puede juzgar por sus parcas observaciones, prefería entre ellos *The Little Black Boy,* pero no le gustaba *The Little Girl Found* por motivos doctrinales. Ya es mérito suficiente, sin embargo, haber prestado amigable atención a poeta tan desconocido por entonces [204]. A lo largo de la crítica de Coleridge se encuentran fórmulas llamativas y aquí y allá apreciaciones poéticas expresadas con galanura de frase, al estilo de Lamb [205], pero al lector moderno le chocan una y otra vez tantas pruebas de gazmoñería, fanatismo y patriotería que desconciertan y asombran. A esa luz Coleridge parece un provinciano en lo local y en lo temporal. Sus absurdos juicios sobre la literatura francesa pueden explicarse por el odio a Napoleón y a la Revolución **; la gazmoñería, por su vida desgraciada y por la creciente presión de lo que mala-

---

* *MC,* págs. 321-342, 338-342; *UL,* II, 37-41, 402, 420-421, 285, 401, 402. En el fondo Coleridge mantenía una actitud dual respecto a Scott y a Byron: una, favorable, en las declaraciones públicas, y otra de agria hostilidad en las cartas dirigidas a amigos íntimos. No hay duda de cuál era su verdadera opinión.

** "No podía él sufrir el *Telémaco* ni aun nada francés, a excepción del *Vert-Vert* de Gresset" (*SC,* II, 39). De los franceses dice Coleridge que son seres negados para la poesía (*SC,* II, 101; *Inquiring Spirit,* págs. 155-156), opinión modificada en *AP,* págs. 119-120. Para la tragedia francesa no tiene más que desprecio (*BL,* II, 158; *SC,* I, 206). En cambio, admiraba a Rabelais (*MC,* págs. 127-128, 407). Cf. *AP,* pág. 152: "Pero, pese a Pascal, Madame Guyon y Molière, Francia es mi Babilonia, madre de todo prostituirse en moralidad, filosofía y gusto".

mente suele llamarse victorianismo; el fanatismo (que se evidencia, por ejemplo, en los comentarios al *Fausto* goethiano) se debe sin duda a sus cada vez mayores anhelos de pura ortodoxia *.

Hemos de concluir con un acento de desencanto. Coleridge, como tratadista de estética, es fragmentario y poco original. No consiguió tender el necesario puente entre su estética y su teoría literaria. Aquí, en la teoría literaria, radica su mayor creación: es un intento de llegar a un cuadro variado y polifacético, riquísimo en la multitud de elementos que trata de reducir a unidad. Pero el intento no tiene éxito, en última instancia, y no podía menos que ser así, partiendo de donde parte. Por un lado, están sus argumentos de totalismo e integridad en lo estructural y su visión simbolista del poeta que hace tomar cuerpo a las "ideas". Por otro, el principio del placer y del sentimentalismo, que él quisiera conservar a toda costa. Pero el poeta concebido como filósofo y "sabio" (es el principio de la imaginación) mal puede conjugarse con ese otro poeta lleno de pasión y que aspira al placer inmediato. *Fantasía, talento, mecánico, separado,* son conceptos todos ideados para acabar con las reliquias asociacionistas, pero Coleridge se niega después a echarlos por la borda y trata de integrarlos en un esquema de universal inclusión.

Si atendemos al célebre pasaje donde se define la imaginación [206] como armonización de cualidades opuestas o discordantes, podremos ver, como en miniatura, qué grande barullo de eclecticismo había en la mente de Coleridge. "Igualdad con diferencias" debe de referirse al lector, que advierte la parte de imitación que se le da. "Lo general con lo concreto" se refiere a lo que ocurre en la obra de arte cuando un personaje o una situación dada, sin dejar de ser particulares, permiten la generalización propia de la poesía. "La idea con la imagen, lo indi-

---

* *MC*, pág. 416. "Discutí conmigo mismo si cuadraba a mi carácter moral verter al inglés... tantas cosas que yo estimaba avulgaradas, licenciosas y blasfemas" (1833). En 1820, al negarse a escribir el texto para las ilustraciones de Retzsch al *Fausto* goethiano, decía Coleridge de este poema que tenía "pésima reputación entre los medios religiosos de la comunidad" y "pasajes que ni la moral ni la prudencia sufren ver traducidos" (carta en *Yale University Library Gazette,* XXII, 1947, 6-10).

vidual con lo representativo" viene a decir lo mismo con leves cambios de vocabulario. Pero "la impresión de novedad y frescura respecto a objetos viejos y familiares" nos vuelve a llevar al lector, a sus mezcladas impresiones de sorpresa y reconocimiento. "Un estado emotivo mayor que el ordinario, y en orden mayor que el ordinario" nos retrotrae al espíritu del poeta, como también la pareja siguiente: "juicio siempre vigilante y continuo dominio de sí, junto con entusiasmo y sentimiento profundo o vehemente". Luego se nos dice que la imaginación, "mezclando y armonizando lo natural y lo artificial, subordina, empero, el arte a la naturaleza". Esto supone negarse a admitir la conciliación de arte y naturaleza, como hicieron Schiller y Schelling, para aceptar la sumisión a la naturaleza, cosa en verdad difícil de ver como función de la imaginación. A continuación se afirma que la imaginación subordina "la manera a la materia", concesión a todas luces dirigida a evitar cualquier sospecha de formalismo. Finalmente, "nuestra admiración por el poeta" ha de subordinarse a "nuestra simpatía hacia la poesía", sentimiento admirable pero apenas coordinable con lo que antecede y totalmente desligado del papel que Coleridge acostumbra señalar a la imaginación. Tras una cita de Sir John Davies a propósito del alma, Coleridge concluye este capítulo, expresamente destinado a dar conclusiones sobre la esencia de la poesía, diciendo así: "En fin, el *Buen Sentido* es *Cuerpo* del genio poético, la *Fantasía* es el *Vestido,* el *Movimiento* su *Vida,* y la *Imaginación* el *Alma,* que está en todas y en cada una de las partes y todo lo conforma en un conjunto gracioso e inteligible". Tan ampulosas personificaciones, donde aparece el concepto de "Movimiento" (nunca empleado antes) como "Vida" de la poesía, no resistirían, a buen seguro, un atento análisis. Y ese deseo de "un conjunto gracioso e inteligible" parece vulnerable en casi todos los puntos.

Sin embargo, no olvidemos que gracias precisamente a este eclecticismo logró Coleridge significar algo para la mayoría de los críticos ingleses que vinieron tras él. La importancia de Coleridge en la transmisión de las ideas literarias alemanas al mundo de habla inglesa es enorme, y especialmente hoy día en que los románticos germanos casi han desaparecido del horizonte y diríase que se han hecho ininteligibles a causa de sus particulares supuestos filosóficos. Coleridge recoge lo suficiente de la tradición aristotélica y empírica como para hacer

sabrosos los ingredientes idealistas. Su misma incoherencia y falta de trabazón, los grandes vacíos que se abren entre su teoría y su práctica, su poder de sugerir, su mente exploradora y arriesgada, su "inquisitivo espíritu", son cosas que siempre atraerán por tratarse de rasgos permanentes de la tradición anglosajona.

CAPÍTULO VII

HAZLITT, LAMB Y KEATS

Es costumbre ver en William Hazlitt (1778-1830) un discípulo y seguidor de Coleridge. Raya tan alto el prestigio de este último que no se concibe otra relación con él que la de dependencia, especialmente tratándose de teoría literaria. El propio Hazlitt diríase que favorece esta opinión, pues al describir su "primer contacto con los poetas" (o sea, el que tuvo con Wordsworth y Coleridge desde 1798), lo hizo añorando aquellos días juveniles. Y en las *Lectures on the English Poets* se refirió públicamente a Coleridge, llamándole "la única persona de quien siempre he aprendido algo" [1]. Pero se trata de una impresión engañosa: lo cierto es que la crítica de Hazlitt descansa en supuestos filosóficos muy distintos a los de Coleridge. Y —lo más importante— la actitud y los métodos críticos de ambos difieren enormemente. Coleridge es teorizador antes que nada; hasta cuando analiza obras concretas, echa mano de ideas generales. Hazlitt es crítico práctico y lo que busca es evocar la especial impresión que dejaron en él esas obras. El primero, incluso al escribir para los periódicos, parece no pensar en su auditorio sino de manera distraída. El segundo, periodista ante todo, se dirige y corteja a un público nuevo. Pero es que, además, Hazlitt mismo ha negado esa fidelidad intelectual. Si el salvajismo de sus reseñas sobre Coleridge se debe especialmente a amargos desengaños ante la evolución política del poeta, no bastan esos prejuicios banderizos para explicar las divergencias en crítica y filosofía. Hazlitt atacó sin reparos las ideas críticas de Coleridge, y no

ya sólo en polémicas de tipo personal, sino también, implícitamente, en toda su producción. Hay un largo párrafo —*tour de force* de malicia— donde pone en ridículo a Coleridge, reprochándole el haber seguido tortuosos caminos en su carrera, el cambiar de doctrina a cada paso, la actitud ecléctica y —esto sobre todo— la admiración por Kant [2]. Hazlitt, que no sabía nada de alemán, también se había dejado atraer (breve tiempo) por la doctrina kantiana, o que a él se lo parecía. Con Kant creía, en 1807, en "la unidad de la conciencia, en que 'sólo la mente es formativa' " [3]. Pero al conocer la doctrina más de cerca (por desgracia en versiones incorrectas y de segunda mano), irritado por lo que creía conclusiones kantianas de Coleridge, se revolvió violentamente contra Kant, cuyo sistema se le antojaba entonces "el absurdo más arbitrario y monstruoso que jamás se haya inventado". Lo que más le disgustaba era el papel que juegan allí la razón práctica y el *a priori,* cosa en la que veía un intento de resucitar la filosofía de la fe y de las ideas innatas, una apología del oscurantismo religioso [4].

Dejando a un lado lo que de error haya en esta interpretación de Kant, es indudable que Hazlitt no estaba de acuerdo con los *Principles and Ideas* de Coleridge y que era sincero al concluir llamándole "mal filósofo" [5]. Tampoco le convencían los juicios críticos de éste en el estudio dedicado a Wordsworth, o cómo planteaba la cuestión de la dicción poética [6]. Coleridge —creía— se embarullaba lamentablemente al definir la poesía, e iba a ciegas en el análisis de la imaginación [7]. Es significativo que Hazlitt guarde silencio, en su libro *On The Characters of Shakespeare's Plays* (1817), sobre los cursos shakespirianos de Coleridge, cuando tan generoso, admirativo y explícito se mostró con las *Lecciones* de A. W. Schlegel [8]. El silencio no obedecía sólo a razones "políticas", pues el mismo crítico se apresura a reconocer la prioridad cronológica de Schlegel en esas cuestiones, contra las pretensiones de Coleridge. Hazlitt no asistió a las conferencias de éste, pero tenía noticia de ellas por las reseñas periodísticas y quizá por algunos oyentes. Así lo demuestran las alusiones (veladas y dispersas), que encontramos en sus propias conferencias, a ciertas opiniones de Coleridge sobre cuestiones shakespirianas. Y tenemos un trabajo de Hazlitt, también basado en datos periodísticos, donde se ataca la idea (de Coleridge) de que Calibán representa el espíritu del jacobinismo [9].

Sería temerario creer que Hazlitt no aprendiera nada en Coleridge, pero basta lo dicho para probar que su hostilidad no se limitaba a lo político, sino que llegaba a los mismos cimientos crítico-filosóficos.

Claro que Hazlitt tampoco es un fiel seguidor de A. W. Schlegel. Cuando leyó (1815) las *Lecciones* de éste, en la versión inglesa, ya su estilo había entrado en la madurez y sus opiniones estaban formadas casi del todo. En la correspondiente reseña Hazlitt censuró varias características de Schlegel: el amor a la teoría, el espíritu partidista, el horror a lo evidente, la idolatría de Shakespeare, el espíritu misticista y afectado. Y lo dijo con tono tan hosco que Stendhal se valdría de esta reseña para respaldar su aversión al romanticismo alemán [10]. Pero la dureza de las frases, acentuada aún más por cierto aire de superioridad y soberbia intelectual, así como por un hondo recelo del misticismo alemán, no debe hacernos olvidar que Hazlitt tomó de Schlegel el cuadro histórico del teatro (con todo lo que supone para la historia de la poesía y de la cultura), y que, en los *Characters of Shakespeare's Plays,* calificó a las *Lecciones* de Schlegel de "el mejor estudio de las obras de Shakespeare que ha aparecido hasta ahora" [11]. En este mismo libro (especialmente en la primera parte) cita mucho y elogiosamente al alemán, aunque luego disienta de él con frecuencia en cuanto a pormenores de los dramas y rechace la fantástica atribución a Shakespeare de tantas obras apócrifas y la pobre valoración que merecían a Schlegel los dramaturgos de la Restauración. Mal podía comprender Hazlitt la actitud íntegra de Schlegel, pues nada quería con sus supuestos metafísicos, que le olían a misticismo. Lo que sí acepta de él es la visión general de la historia literaria, con la oposición entre lo clásico y lo romántico y el análisis de los distintos géneros dramáticos. Con todo, tales ideas y términos no podían jugar en la obra de Hazlitt, de concepción tan distinta, el papel primerísimo que juegan en Schlegel. Pero mucho de lo que en Hazlitt parece coleridgiano se debe al parentesco existente entre Coleridge y Schlegel.

En muchos puntos Hazlitt está más cerca de Wordsworth que de Coleridge. Como Wordsworth, está enraizado en el empirismo inglés y es heredero del sentimentalismo y el roussonismo de finales del siglo XVIII. Cierto que a Hazlitt le molestaba el egocentrismo de Wordsworth en la conversación y que aseguró no haber "recibido de él ni una sola idea, por la sencilla razón de que él no tenía ninguna que

ofrecer" [12]. Sin embargo, dió noticia del hermoso estudio de Wordsworth sobre la "plenitud" de Poussin y ofreció generoso tributo a la grandeza poética de su compañero, sin recatar su admiración por él, pese a las diferencias políticas y personales que les separaban *. Los prólogos de las *Lyrical Ballads* sirvieron de inspiración fundamental a las teorías literarias de Hazlitt, aunque éste los cite pocas veces.

El parentesco de Hazlitt con Charles Lamb (1775-1834) es todavía más evidente. Hacia el final de su vida escribía Coleridge: "Compárense las exquisitas críticas de Charles Lamb acerca de Shakespeare con las imitaciones totales y absolutas que de ellas hace Hazlitt" [13]. Hay mucho de verdad en esta frase, pese a su abultamiento malicioso. En efecto, Lamb se adelantó a Hazlitt en métodos y procedimientos, aunque no pueda comparársele en categoría, alcance, aplicación sistemática y saber teórico. Lamb y Hazlitt tienen en común el emplear tres métodos críticos nuevos por aquel entonces: el evocador, el metafórico y el de alusiones personales. Se trata, en última instancia, de los métodos de Longino, pero inútilmente buscaríamos en la crítica inglesa del XVIII algo ni remotamente parecido a lo que Lamb y Hazlitt hacían. En Alemania llegaron a resultados análogos Winckelmann, Herder, Jean Paul y (a veces) los Schlegel; en Francia fué Chateaubriand el que casi por el mismo tiempo introdujo esos métodos. Con todo, creo imposible demostrar un "influjo" directo de dichos autores sobre los ingleses, pues Lamb y Hazlitt ni leyeron a los alemanes ni hicieron aprecio de Chateaubriand **. Hemos de atribuir tan profunda transformación de los métodos críticos a una transformación general de la sensibilidad, o —si no acaba de llenarnos la vaga alusión a fuerzas soterradas— al influjo de la crítica artística y teatral, que desde muy pronto atendió más a los pormenores físicos y concretos que la litera-

* *Complete Works*, edic. Howe, XI, 93, y espec. V, 156; XI, 86 ss. La ruptura entre Hazlitt y Wordsworth no se debió a cierta aventurilla erótica de Hazlitt durante su visita de 1803 a la región de los Lagos. Para una exposición completa de este misterio véase C. M. Maclean, *Born under Saturn*, Nueva York, 1944, págs. 359 ss.

** Nótese, sin embargo, que en 1810 Hazlitt propuso a un editor (probablemente por razones económicas) traducir *Les martyrs* de Chateaubriand: véase Howe, *Life of William Hazlitt*, 1949, pág. 140. Todas las demás referencias que hace a Chateaubriand son desfavorables.

ria, más preocupada por la teoría. Hazlitt conocía las críticas de arte de Diderot, tan parecidas a las suyas, y quizá llegó a leer a Winckelmann **. Lo que no parece casual es que tanto Hazlitt como Lamb cultivaran también este campo crítico, y tempranamente.

El verdadero iniciador en Inglaterra de dichos procedimientos (sean los que fueren sus oscuros orígenes) es Lamb. No por eso hay que exagerar —como algunos hacen— la importancia general de este autor en la historia de la crítica. A. C. Bradley llama a Lamb categóricamente "el mejor crítico del siglo XIX" [14]; E. M. W. Tillyard escribe que "de los maestros ingleses de la crítica teórica, Coleridge es el más grande; de la aplicada, Lamb, en cierto sentido" [15].

El método de Lamb empieza ya a despuntar libremente en sus primeras cartas, fechadas en 1801. Véase lo que dice a propósito del *Angler* de Walton: "¿No siente usted lleno ya el espíritu de estas escenas?: las orillas del río, los tablares de prímulas, las escenas pastorales, las lindas cervecerías, las posaderas, las lecheras..." [16]. Puede que estas palabras ya no nos impresionen —¡hemos leído tanta crítica evocadora semejante!—, pero sería muy difícil hallar ejemplos anteriores de ella en lengua inglesa. Y de crítica metafórica pura tampoco los encontramos antes de Lamb. Así, cuando hablando de Jeremy Taylor, Lamb enumera los símiles y alusiones "tomados, como toman las abejas la miel, de las partes más exquisitas, verdes y jóvenes de la naturaleza", o cuando poco después llama a la imaginación de este autor "espacioso jardín dentro del cual ningún vil insecto pudo arrastrarse; su aprehensión es un *estrado* en el que ningún pensamiento indecente halló 'asueto y archivo' " [17].

Estas indicaciones esporádicas se convierten en método positivo cuando Lamb hace observaciones o comentarios sobre ciertos pasajes y obras, bien en su libro *Specimens of English Dramatic Poets* (1808), bien en sus ensayos dispersos, de los cuales los dos más conocidos y admirados son *On the Tragedies of Shakespeare Considered With*

** De Diderot había leído Hazlitt probablemente el *Essai sur la peinture* (en la edición de 1795, donde figura el *Salón* de 1765) y, desde luego, la *Correspondance littéraire* entre el escritor francés y Grimm, aunque él sólo alude (Howe, IV, 66-67, n.) a la versión inglesa abreviada, *Historical and Literary Memoirs and Anecdotes*, 2 vols., Londres, 1814, I, 185. La mención a Winckelmann está en Howe, XVI, 199.

Reference to Their Fitness for Stage Representation (1811) y *On the Artificial Comedy of the Last Century* (1822). Estos ensayos no destacan por su argumentación general. La opinión de que "las piezas de Shakespeare no están tan calculadas para la representación escénica como las de casi todos los demás dramaturgos" [18] no es para tomada en serio, salvo en llamar la atención sobre la grandeza de Shakespeare como poeta y sobre las limitaciones escénicas que imperaban en tiempos de Lamb. Tampoco convence el que la comedia de la Restauración nos lleve "al reino de los cornudos, a la utopía de los cortejos galantes" que "ninguna relación tiene con el mundo de veras existente" [19]. Veamos ahí una protesta contra la prosaica moralidad de la época, una afirmación de las costumbres admitidas en la escena, pero no un serio alegato contra las relaciones entre vida y literatura, entre sociedad y teatro. A veces Lamb sabe sacar provecho de un punto bien elegido: así, cuando aboga —frente a la estricta ilusión dramática de la comedia— "por un juicioso entendimiento, pero no del todo declarado, entre las señoras y los caballeros, a ambos lados del telón" [20]. Y hace bien al alabar la cordura del genio verdadero, argumento de especial contundencia en su caso [21]. Pero por lo general la crítica de Lamb se reduce a "pensamientos sueltos sobre libros y lecturas", puros *marginalia*. Es de admirar por su finura de expresión, por el nuevo gusto literario que revela, entonces sólo compartido, a lo sumo, por Coleridge y otros cuantos: la afición al siglo XVII, a la singularidad y grandeza del barroquismo, a Browne, Burton, Fuller y Jeremy Taylor. Pero no vayamos a creer que esas apostillas marginales tengan gran valor histórico-crítico.

En su libro *Specimens of English Dramatic Poets* recogió Lamb una importante antología del teatro no shakespiriano, que hasta entonces no había merecido más que reimpresiones parciales y un interés erudito. Lamb es de los primeros que aprecian estas obras dramáticas por su valor poético [22]. Cosa nueva era su entusiasmo por Webster y comprensible que se sintiera como un descubridor al encontrar en Thomas Heywood "una especie de Shakespeare en prosa" o al encuadrar a John Ford "entre los poetas de primera categoría" [23]. Pero, en cuanto a sustancia crítica, los comentarios de Lamb no suelen pasar de la frase admirativa, de la exclamación arrebatada. Aun cuando más se alarga, como al tratar las escenas de tortura de la *Duchess of Malfi*,

no nos da más que los detalles de la acción y la discutible impresión de que su autor, Webster, ha sabido tratar los momentos horripilantes con digno decoro. Es crítica la suya de tipo personalísimo y huero de razones; el desajuste con el texto nunca aparece más nítido que en aquellas palabras sobre la *Revenger's Tragedy:* "Yo no he llegado a leerla, pero ante ella siento zumbarme los oídos y afluir el calor de la sangre a mis mejillas" [24]. Criterio que todo lo centra en el escalofrío que surca la espalda del lector, en el pelo erizado, en las contracciones del estómago; el mismo criterio que en nuestros días ha proclamado A. E. Housman como prueba suprema para aquilatar poesía. Esta crítica exclamativa tiene su sitio en las notas de una antología y sirve (en lugar de las comillas empleadas por Pope) para poner de relieve "las bellezas de Shakespeare".

La crítica restante de Lamb suele ser toque de atención que señala al lector la belleza de ciertos pasajes. Especialmente los ensayos dedicados a Thomas Fuller y a George Wither resultan piezas de espigueo. Sólo al hablar de los sonetos de Sidney se advierte verdadera intención crítica: a diferencia de Hazlitt —que los creía frígidos y aburridos—, Lamb los juzga "plenos, sustanciales y circunstanciados". Pero le queda la duda de si el verso de estos sonetos "fluye vivamente y con galanura", o bien si "se acordaba mejor al son de la trompeta o se ajustaba (como el mismo poeta dice) al 'pisar de los cascos del caballo' " [25]. Poco tiene que ver una metáfora como ésa, nacida del conocimiento del crítico acerca de la vida y andanzas militares de Sidney —y sugerida por las observaciones del mismo Sidney a la balada *Chevy Chease*— con los sonetos preferidos por Lamb: "With how sad steps, O Moon, thou climb'st the skies" (Con cuán triste paso coronas, oh Luna, los cielos) y "Come, Sleep, O Sleep, the certain knot of peace" (Oh sueño, ven, de paz seguro lazo). ¿Qué hay de común entre estos versos, y el trompeteo y el patear de caballos? En crítica tan impresionista se ha perdido todo contacto con el texto.

Las reseñas serias de Lamb, como las dedicadas a la *Excursion* de Wordsworth y a la *Lamia* de Keats, son en buena parte selección de textos y declaración de preferencias. La tan admirada sobre Keats, que espiga bellos pasajes de un poeta desconocido entonces, llega a la falsa conclusión de que *Isabella* es superior a *Lamia,* a *The Eve of St. Agnes* y a las odas, porque "vale más una onza de sentimiento que

una libra de fantasía" [26]. Este y otros muchos juicios prueban el sentimentalismo romántico de Lamb, a cuyo juicio la pasión es "suma y compendio de toda poesía" [27].

Desde luego, eso era lo que *se había propuesto* Lamb: destacar los pasajes hermosos y prender a los lectores en su entusiasmo. Bien sabía que no era teórico, ni aun crítico regular. Con su modestia de siempre nos confiesa su "incapacidad para escribir una reseña, para informar de un libro con cierto método": "Yo puedo muy bien aplaudir con calor o desmenuzar a conciencia ciertas *partes;* lo que ya no puedo es abarcar las partes en un todo" [28]. Y a la vez reconoce cuán deficiente es toda selección y fragmentamiento: "Cuando se divorcian así, violentamente, de sus engarces y circunstancias, ¡qué pobres y qué insulsas parecen aun las más regias composiciones de Shakespeare!... Todo cuanto hay en el cielo y en la tierra, en la historia y en el hombre, en los libros y en la fantasía, todo actúa por asociación y yuxtaposición de circunstancias y lugares" [29]. Lamb supo también comprender la teoría de la imaginación forjada por Wordsworth y Coleridge, al decir de ella (antes de que se publicaran análisis más extensos): "funde todas las cosas en una sola..., hace que lo animado y lo inanimado, los seres con sus atributos, la sustancia con sus accidentes, tomen un mismo color y sirvan a un mismo efecto" [30].

Quizá nos parezcan erróneos algunos *obiter dicta* de Lamb desparramados por sus cartas y ensayos. Otras opiniones no nos sorprenderán si tenemos presentes las circunstancias político-sociales del caso: así, que no le guste Shelley ni Byron; que vea en el *Fausto* de Goethe "un cuento de seducción mojigato y desagradable"; que crea, con Wordsworth, en la "torpeza" del *Candide* volteriano [31]. En lo que coincidimos con Lamb es en los elogios al *Ancient Mariner* de Coleridge y en las censuras a Wordsworth por su patente didactismo y por ese "continuo jalonar el camino para marcar a cada uno dónde tiene que sentir" [32]. La crítica más "creadora" de Lamb es precisamente la más indirecta. Sus *pastiches* e imitaciones de Burton o de los "bellos quiebros" de Sir Thomas Browne prueban que tenía verdadera sensibilidad para captar estilos, aunque luego no quisiera o no pudiera analizarlos intelectualmente [33].

En cambio, Hazlitt —volvamos otra vez a él— era de mentalidad más teorética y reflexiva. A él se debe la defensa directa de lo que

después se llamaría *crítica impresionista:* "Digo lo que pienso y pienso lo que siento. No puedo menos de recibir ciertas impresiones de las cosas y tengo el valor suficiente para declararlas (un tanto bruscamente) tal como son" [34]. La seguridad en los sentimientos personales le hace pensar que la tarea de la crítica es, precisamente, comunicar ese sentir. El propósito que le guiaba en sus lecciones era "leer junto con los oyentes una serie de autores", "como lo haría con un amigo, destacando los pasajes preferidos o contestando a alguna objeción, o bien, si surge el caso de alguna observación, sentándola como ilustración propia del tema. Lo que yo no querría es cansarle a él ni atosigarme yo con reglas pedantescas y fórmulas de crítica pragmática que a nadie pueden hacer bien". Hazlitt, pues, verá con malos ojos todo lo que huela a arqueología literaria: "No estimo yo que ése sea el camino para aprender el "gentil arte" de la poesía o para enseñarlo a los demás, para embeber o transmitir su espíritu". Pero en la profesión final de fe Hazlitt vuelve a admitir (implícitamente al menos) el valor de la teoría: "En una palabra, yo me he esforzado por sentir lo bueno y 'dar razón de la fe que en mí había', cuando hacía falta y estaba dentro de mis posibilidades" [35].

En la crítica de hecho, Hazlitt continúa y reelabora a Lamb. De sus más conocidos pasajes, muchos merecen justamente el nombre de evocaciones. Los hay —como el relativo a la comedia de la Restauración— que tratan de sugerir un cuadro de gentes y atavíos: "¡Qué crujir de sedas y ondear de plumas! ¡Qué centellear de pendientes y hebillas de diamantes!" [36]. Otros son bien graduadas enumeraciones, relación de escenas o personajes de libros leídos: así, el catálogo de criaturas de Scott, de temas del *Tatler* o de escenas rabelesianas [37]. Unos terceros son leves y fantásticas variaciones sugeridas por el tema del libro. Comentando las *Seasons* de Thomson, Hazlitt discurre acerca de "el ardor del verano, la melancolía del invierno, la tierna promesa de la primavera", etc. [38]. La evocación del paisaje predilecto de Ossian le permite darnos una impresión de este poeta: "la fría luz lunar, los cardos, las cuerdas del arpa que suspiran y crujen como cañaverales secos agitados por el viento invernal" [39]. En los peores momentos este método degenera en retórica sin freno: *Romeo y Julieta* le trae al recuerdo "la purpúrea luz del amor, el argentado son de la lengua de los enamorados en la noche, la voz del ruiseñor viniendo

del granado..." [40]. Y en los mejores llega a sugerir ciertas características del escritor de turno; por ejemplo, Jeremy Taylor "revuelve calaveras con flores de amaranto, trueca la vida en fúnebre cortejo, pero coronado de guirnaldas chillonas y haciendo 'llover rosas de sacrificio' a su paso" [41].

Este procedimiento va montado casi exclusivamente en imágenes y metáforas, aunque no quiera siempre evocar una escena o personaje concreto, sino caracterizar un estilo o una personalidad. La laboriosidad y los esfuerzos de Ben Jonson son comparados varias veces con los del topo o el ganapán [42]. Si el humor de Shakespeare es como un chispeante burbujeo, el de Jonson está "confinado, diríamos, en una cisterna de plomo en la que se estanca y corrompe o, encauzado solamente a responder a cierto propósito, camina por cañerías y conductos artificiales" [43]. Poco después la idea del esfuerzo se aplica a la trama dramática de Jonson: "Bajo el peso de la trama parece el autor un equilibrista base que sostiene a varios más, apilados unos encima de otros, con las manos, con las rodillas, con los hombros, pero a costa de grandes esfuerzos por su parte y con penoso efecto para los espectadores" [44]. Cuando arrecian los trabajosos y violentos esfuerzos, Hazlitt recurre a la figura de la operación cesárea: "la musa [de Donne] sufre de continuos dolores y angustias. Gracias a la cesárea consigue dar a luz su pensamiento". En otro libro es a Sidney al que se aplica la misma metáfora: "Todos sus pensamientos son partos forzados y dolorosos, y diríase que la cesárea es lo que los ha hecho venir a luz" [45]. La claridad de estilo unida a la pobreza del pensar puede ser ilustrada mediante una comparación vinatera: el estilo de Southey "carece del cuerpo o la grosura del oporto, siendo claro como el jerez", mientras que el de Lamb "mana puro y cristalino, aunque a veces su corriente sea subterránea o circule por anticuadas cañerías" [46]. Las cañerías, que antes ilustraban los penosos esfuerzos de Ben Jonson, expresan ahora los gustos arcaizantes de Lamb.

El método gana en concreción y riqueza individual al apelar a los recuerdos personales del crítico [47]. Cuenta Hazlitt que cuando preparaba en Salisbury Plain sus conferencias sobre la edad isabelina, le parecía ir acompañado en sus paseos por los mil personajes de los libros. Ya de vuelta —dice— "puedo 'gozarme en la paz de mi albergue' al amor de la encendida chimenea y cambiar un buen apretón de manos

con el Signor Orlando Friscobaldo como con mi más antiguo conocido. Allí están también Ben Jonson, el docto Chapman, el señor Webster y el señor Heywood, y sentados en corro pasan las horas silenciosas" [48]. Endymion, el bienaventurado personaje de la comedia de Lyly, le llena de deseos de pasar la vida en "un sueño así, un sueño largo, muy largo, soñando en alguna bella diosa celestial". Cierto pasaje de *A False One* de Beaumont-Fletcher, le hace prorrumpir entusiasmado en estas frases: "¡Vale la pena vivir para escribir una poesía como ésta, o al menos para leerla, o para saber que se ha escrito o que ha habido temas sobre los que escribirla!" [49].

Semejante tipo de crítica se presta muy bien para transmitir lo que Hazlitt llamaba *el gusto* de la literatura, la impresión de gozo íntimo que produce el conocimiento directo de un texto. Pero como posible ideal poco tiene que ver con el saber y el juicio, con sistemas y teorías. El crítico oficia ahí como una especie de fervoroso guía que nos enseña los cuadros de una exposición, o bien como el dueño de una biblioteca que escoge un libro y señala en él sus pasajes más queridos, o rememora sus incidencias y escenas culminantes, o recuerda cuándo y dónde los leyó por vez primera. Cuando Hazlitt —cosa frecuente— quiere caracterizar y juzgar y por tanto acometer la verdadera tarea de la crítica, procede de una manera más bien indirecta. Tomando como base una cualidad general cualquiera (lo mismo que los otros críticos), la somete a múltiples variaciones, dilatándola en un largo rosario de metáforas y asociaciones. Así, hace blanco de sus ironías a Crabbe por ese naturalismo de palo seco (llamémoslo así) que le distingue: Crabbe —dice— "os da petrificado el suspiro, y el llanto grabado en piedra para toda la vida"; sus personajes recuerdan los métodos de embalsamar o el pobre gato embutido en una urna de cristal; su poesía es a modo de un museo o una tienda de antigüedades [50]. De este modo Hazlitt convierte en algo vivo y recordable lo que pudo quedarse en opinión abstracta. Es un artista, pues, que se afana por trasvasar la obra de arte a un marco metafórico totalmente distinto. A veces, el resultado no pasa de ociosa duplicación en un medio más difuso y forzosamente inferior. Pero otras Hazlitt corona felizmente su empeño crítico, tan sincero, de caracterizar y valorar mediante una serie de analogías metafóricas (que no son sólo, nótese bien, simples analogías). Sin duda el método tiene sus peligros

y trampas: es demasiado personal —como lo es todo talento artístico— y no permite por ello esa continua progresión e incremento, de uno a otro crítico, con la que se ha de construir un cuerpo vivo de pensamiento. Le acecha el mortal peligro de perder contacto con su objeto. Por ejemplo, Hazlitt compendia en Pope (a quien admiraba muchísimo más que los otros románticos) la oposición entre poesía natural y poesía artificial, y dice así: "él supo describir mejor el espejo sin tacha y de cuerpo entero donde se reflejaba toda su persona, que la pulida superficie del lago en el que se refleja la faz del cielo; y un trozo de cristal tallado, o un par de hebillas de pasta, con más relumbre y más efecto que mil gotas de rocío brillando al sol" [51]. Estas palabras no hacen más que desorientar, pues Pope nunca se pintó mirándose al espejo, pero sí ha cantado, y bellamente por cierto, los "lagos que tiemblan en la ondulante brisa" y la "brillante urdimbre de escamoso rocío" [52].

Hasta el mismo Hazlitt comprendió en algún momento los riesgos de este método de evocación: así, al censurar a Coleridge el impresionista cuadro que había fantaseado a propósito del *Urn Burial* de Thomas Browne, haciéndole ver que el texto no lo apoyaba en absoluto [53]. Sin embargo, el método alcanzaría gran difusión, triunfando visiblemente, a fines del siglo XIX, en los brillantes pasajes de Walter Pater y Oscar Wilde y aun en personas tan reflexivas como Anatole France o George Saintsbury, y prolongándose en las viñetas de Van Wyck Brooks.

Pero nuestro análisis de los métodos críticos de Hazlitt —evocación, alusiones personales, caracterización metafórica, intención antológica— no agota la materia. Hay en Hazlitt más caudal teórico de lo que se suele creer. No olvidemos que él, a diferencia de Coleridge, tenía que vivir de su pluma de periodista. No se le ocultaban las limitaciones y anhelos del público de clase media al que dirigía sus lecciones. Cuando le llegó el momento de hablar de la esencia de la poesía, sentiría en toda su fuerza la complejidad del abstracto tema y procuraría sin duda hacerlo ameno y gustoso con digresiones varias, ejemplos ilustrativos y reiteraciones. Luego no sería justo medir la capacidad de Hazlitt por la suma teórica de juicios tan informales y populares como ésos. La poca aceptación de su libro *On the Principles of Human Action* (1805), fruto temprano y de tema muy abs-

tracto, le sirvió de lección, por lo cual se prometió no volver a ocuparse de asuntos técnicos o sistemáticos, sino semipopulares. La actitud de Hazlitt ante su auditorio es muy otra de la que se advierte en el Dr. Johnson, en Coleridge, en La Harpe y hasta en A. W. Schlegel. No es el juez o la autoridad que se pronuncia *ex cathedra,* ni el poeta que defiende su propia labor creadora, ni el filósofo que especula en la secreta intimidad de su cuaderno de apuntes (incluso ya publicado en la fría letra de molde). Es el hombre de tipo medio que quiere persuadir a sus oyentes de la importancia y los goces de la literatura. Hazlitt siente fuertemente su posición social. Su ensayo *Aristocracy of Letters* ridiculiza el huero y pomposo renombre de esos doctos varones (es decir, conocedores del griego y el latín) que no habiendo escrito una línea en su vida, nunca se han comprometido en nada. Para Hazlitt, el saber es algo impersonal, a modo de una propiedad transferible, mientras que el genio y el entendimiento constituyen "el yo de cada uno, una parte integrante de su entidad personal" [54]. Reclama para sí este bien personalísimo y se defiende con altivez de la condenación omnipotente de Gifford y otros tales, que, no contentos con negarle todo derecho a hablar de los autores clásicos, le echaban en cara a cada paso su baja condición social y su supuesta falta de educación y buena crianza. La popularidad —conscientemente cultivada— de los escritos de Hazlitt concordaba muy bien con su teoría. El quería particularidades a toda costa y desconfiaba tanto de abstracciones y sistemas que alguna vez llegó a proclamar un completo pluralismo de la verdad: "Se dice, ya lo sé, que la verdad es una sola; es cosa a la que no puedo asentir, pues la verdad es múltiple, a mi parecer" [55].

Si la verdad es múltiple, múltiple será también la poesía. Lo excelente admite una infinita gama de matices: "Es ridículo suponer que no hay más que un canon y un estilo" [56]. El gusto es cosa subjetiva. En algún momento Hazlitt recurre a la analogía con el paladar y ahí se acaba todo: "Gente hay a la que no le gustan las aceitunas, y yo no acabo de sacarle mucho sabor a Ben Jonson" [57]. Sin embargo, cuando tenía que tratar la cuestión del gusto más a fondo, admitía la existencia de un canon o norma universal: "Pero debe ser no el que efectivamente agrada a todos, sino el que universalmente *agradaría* si todos los hombres hubieran dedicado la misma atención a cierto obje-

to y tuvieran de él el mismo sabor [*relish*]" [58]. Hazlitt no parece preocuparse aquí porque el *sabor* sea el término supuesto de la discusión, ni tampoco porque "cada nación tiene su propio canon", o porque la literatura está "confinada en límites locales y temporales", según dice otras veces [59], opiniones que darían al traste con toda crítica de las obras ajenas a la época de uno. Y hay momentos en que da la impresión de no creer en la certeza de la crítica. Es cuando airea sus dudas de si "a alguien se le ocurrirá, dentro de veinte años, pensar en alguno" de los poetas vivos de su tiempo [60]. Pero esto se deberá a un momento de fuerte desconfianza y escepticismo.

Es tan amplio el modo que tiene Hazlitt de entender la poesía que puede acomodarse a las concepciones más variadas. El mismo reconoció —en *A letter to William Gifford,* donde defiende su conferencia sobre la poesía de los cargos de Gifford, que se reía de lo vaga y ampliamente que la había definido— haber entendido la *poesía* en tres distintos sentidos: "la composición creada; el estado anímico o facultad capaz de crearla, y, en ciertos casos, el asunto o motivo apropiado para producir ese estado de ánimo". Lo que tienen en común estos varios sentidos es "la intensidad extraordinaria de los objetos externos o de nuestras impresiones inmediatas, la cual excita el movimiento de la imaginación en el alma, que al expresarse por asociación natural o *simpatía,* conduce a la armonía de sonidos y a la modulación del verso" [61]. Y aun dió Hazlitt a la *poesía* un sentido platonizante que, de tan extenso, casi nada significa: "Dondequiera que haya una impresión de belleza, o de fuerza, o de armonía, como ocurre en el movimiento de las olas del mar, en el brote de una flor..., hay también poesía en embrión". Porque "el miedo mismo es poesía, y la esperanza es poesía, y el amor es poesía, y el odio poesía es también. Poeta de hecho es el niño cuando por vez primera juega al escondite...; y el avaro cuando acaricia su oro". Toda belleza, toda incitación, todo arrebato pasional es poesía, y de aquí que todos seamos poetas en más o en menos. Pero sólo el poeta sabe expresar lo que todos nosotros sentimos por igual [62].

Así, pues, la poesía afectará en gran parte a la vida sentimental del poeta y también del lector en cuanto contagiado por aquél. Poesía es excitación, estímulo, goce del individuo en ejercitar sus posibilidades afectivas. Nos gusta rendirnos al odio y al deseo burlón que nos col-

man; nos gusta sentir satisfechas nuestras facultades: así explica Hazlitt el deleite que encontramos en la tragedia. Pero, en otro lugar, sienta una teoría algo diferente: la tragedia "apura el terror y la compasión mediante un disfrute ilimitado de ellos" [63]. Según esta equívoca paráfrasis de Aristóteles, la excitación poética ayuda a que el hombre satisfaga su necesidad de descanso, de compensación, de ilusión soñadora. Para Hazlitt, los poetas son —¡qué hallazgo para los freudianos!— seres de pobre constitución, sedentarios, nerviosos, melancólicos, y buscan por ello "solaz y alivio en lo especulativo" [64]. Quieren dar con alguna compensación que les libere de los defectos con que la naturaleza les ha marcado: Byron, de su pie contrahecho; Pope, de su espinazo encorvado. Estos seres "corren en sus libros locas aventuras de mocedad y disfrutan meciéndose en la teoría" [65]. Los poetas son, pues, almas soñadoras: "La poesía mora de suyo en una perpetua Utopía". ¿Qué hace la imaginación?: "representa los objetos, no tales como ellos son en sí, sino tales como son moldeados por otros pensamientos y sentimientos, en una infinita variedad de formas y combinaciones de nuestra capacidad" [66]. Y la poesía es ficción, "compuesta con lo que desearíamos que fueran las cosas", "fantástica estructura erigida sobre los cimientos de las más fuertes e íntimas asociaciones de nuestras ideas" [67]. Hasta aquí, tales ideas componen un todo coherente que aún hoy puede interesarnos: la poesía es compensación, descanso liberador, ensoñación, logro de íntimos anhelos. Pero otras veces cree Hazlitt que el arte es imitación de la naturaleza, vía de conocimiento, intuición caladora de la realidad. Particularmente en sus estudios sobre la pintura, no se cansa de insistir en la subordinación del arte a la naturaleza y en la necesidad de someterse a esta última: "Todo está ya en la naturaleza y el artista no hace más que encontrárselo"; "El hombre, en vez de añadir algo a este inmenso depósito o de crear alguna cosa..., no sabe más que extraer de allí un débil e imperfecto trasunto" [68]. Y no falta un pasaje, increíblemente sentimental, sobre un ruiseñor y el chorro jubiloso que se escapa de su garganta, canto preferido al de la mujer, y el de ella, a su vez, al sonido de los instrumentos musicales, que tienen menos naturalidad [69].

Hazlitt, pues, es enemicísimo de la teoría idealizadora de Reynolds y especialmente le repugna la idea de que el pintor debe abstraer algo así como el término medio de la naturaleza que retrata [70]. En la teoría

de la pintura llega casi a predicar el naturalismo extremo, pero sus fórmulas cambian y oscilan constantemente, por lo que es más frecuente —sobre todo en el campo literario— que incite al arte a reproducir "lo característico" o lo esencial de los objetos particulares. Y aun otras veces concibe esta esencia del objeto como embebida en una red de nexos, correspondencias y hasta símbolos. Por tanto, en Hazlitt hallamos reunidas todas las respuestas tradicionalmente dadas al problema de las relaciones entre arte y naturaleza: naturalismo, copia casi literal; proyección intuitiva, por simpatía de sentimientos, en el carácter particular de un objeto; en fin, intuición del sistema entero de la naturaleza, de su sentido general para el hombre. Según Hazlitt, el genio original es la capacidad de imprimir en las facciones de la naturaleza "su esencia característica". Sin embargo, rechaza por contradictorio el arte que da cuerpo a lo abstracto y ataca sin cesar lo genérico en pro de la inducción de los rasgos particulares. Para él, "no es lo ideal, por lo común, el baluarte de la poesía" [71].

En la teoría de Hazlitt, el término *gusto* no se aplica únicamente al entusiasmo del artista, sino también a "la virtud o pasión que define todo objeto": es la verdad del carácter, que nace de la verdad del sentimiento. Así, las figuras de Miguel Angel tienen *gusto,* según el vocabulario de nuestro crítico [72]. Entonces la imaginación es la facultad de penetrar intuitivamente en el carácter de un objeto; la empatía, por decirlo así, o facultad de identificarse con otros seres. Si al entender la poesía como descanso, compensación, sueño y fantástica estructura, Hazlitt nos sugiere como ideal el poeta subjetivo, otras veces, y con más fuerza, concibe al poeta como ser omnisimpatizante, despojado de toda individualidad y absorbido por sus objetos. Gran ejemplo y modelo de ello —no podía faltar— es Shakespeare. Hazlitt, al igual que Coleridge, compara el arte del gran dramaturgo con el del ventrílocuo: "No tenía [Shakespeare] más que pensar en una cosa para convertirse en ella... El no era nada de suyo, sino todo cuanto los demás eran o podían llegar a ser", "el Proteo del intelecto humano" [73]. Por tanto, asigna al otro tipo de poeta, al subjetivo e intimista —para él, representado por Wordsworth mejor que por nadie— una categoría relativamente inferior. Hasta se lamenta (en contradicción con otras afirmaciones suyas) de que el "gran defecto de la es-

cuela poética moderna [la romántica] es que intenta reducir la poesía a meras efusiones de la sensibilidad natural" [74].

En esa preferencia por lo objetivo se funda también la comparación entre Byron y Scott. Este "mira a la naturaleza, la ve, la oye, siente y cree que ella existe antes de que se la estampe" y por eso es digno de elogio; Byron, en cambio, no piensa más que en sí mismo [75]. Scott no será nunca "ese cuerpo opaco, entrometido, que se interpone en el camino y eclipsa el sol de la verdad y de la naturaleza" [76], mientras que Giaour, el Corsario, Childe Harold y demás personajes de lord Byron representan todos la propia y única persona del poeta. Con todo, no queda clara la decisión final de Hazlitt. Scott merece censuras por su falta de sentimiento; Byron, alabanzas por el "demonio" que le llena y "que es lo más inmediato a estar lleno de Dios" [77]. El primero "posee todos los dones que vienen de fuera, pero acaso no posea otros iguales por dentro. La intensidad del sentimiento no llega a igualar a la nitidez de las imágenes" [78]. De lo cual se deduce que la poesía ha de ser pasión, pero también que la poesía mejor es la de pasión objetivada: "En donde el genio revela su mayor potencia es al describir las más vehementes pasiones" [79], dice Hazlitt refiriéndose al *Rey Lear,* y este drama, que él valora entre los mejores de Shakespeare, nadie imaginará que exprese los sentimientos personales de su autor.

Este concebir al poeta como espíritu de universal simpatía y pintor de las pasiones humanas lo alteran a veces ideas más pretenciosas sobre el papel asignado a la imaginación. Hazlitt reduce a términos asociacionistas, a propósito de la imaginación, cosas que Wordsworth y Coleridge no habrían dicho más que en momentos de extrema exaltación. Como Shelley, escribirá: "del arte puede decirse que descorre el velo de la naturaleza" [80]. Y cita la *Tintern Abbey* a cuenta de ese "penetrar en la vida de las cosas", que él refiere a "un sentido más íntimo, una más profunda intuición de la naturaleza" [81]. Existe, a su juicio, "una percepción intuitiva de las ocultas analogías que se dan entre las cosas, o, por decirlo así, un instinto de la imaginación" que "actúa inconscientemente, como la naturaleza misma" [82]. El arte supone incluso el descubrir una red de asociaciones: "La poesía real, la de categoría suprema, solamente puede ser creada desentrañando toda la red real de asociaciones que han tejido alrededor de cualquier

sujeto la naturaleza y los indispensables requisitos de la humanidad" [83]. Con esta frase Hazlitt se coloca al lado de Bowles en la disputa con Byron, para apoyar la opinión —insostenible desde sus fundamentos psicologistas— de que existe una cantera diferenciada de temas poéticos. Igualmente mantendrá que "la naturaleza tiene su lenguaje. Los objetos, como las palabras, poseen un significado, y el verdadero artista es el que sabe interpretar ese lenguaje". Cada objeto es "un símbolo de las afecciones y un eslabón de la cadena de nuestro ser infinito" [84]. En suma, existe algo así como un lenguaje simbólico de la naturaleza. Hazlitt se arriesga hasta identificar "verdad, naturaleza y belleza" como "distintos nombres de una misma cosa". Si el arte es percepción de la verdad, "progreso o transmisión del conocimiento", entonces la belleza será verdad, y la verdad, belleza [85]. La relación con la *Ode on a Grecian Urn* de Keats se ve clara en estas reflexiones, que le sirven de comentario, si no de fuente.

En Hazlitt, pues, se combina el sentimentalismo con la doctrina (llamémosla así) de que la imaginación entra en vibración simpática con la esencia característica de las cosas. Además, hay también en él algunas huellas del simbolismo defendido por sus amigos románticos. En todas estas teorías el acento carga sobre el artista, sus facultades y su proceso espiritual; de la obra en sí apenas se habla.

Pero Hazlitt tiene también opiniones definidas sobre la importancia del sonido en la poesía. El puente entre proceso psicológico y musicalidad del verso se abre aquí de manera bastante natural. En su defensa contra Gifford —recuérdese—, Hazlitt imagina "un movimiento de la imaginación en el alma, que al expresarse por asociación natural o *simpatía,* conduce a la armonía de sonidos y a la modulación del verso" [86]. A la música del alma le sirve de respuesta y expresión la música del lenguaje: "Hay una estrecha conexión entre música y pasión hondamente enraizada. Los locos cantan. La poesía nace tan pronto como la articulación se transforma naturalmente en entonación". Esta apasionada elevación de tono es considerada suficiente para explicar el verso y el confundirse de la corriente del verso con "la corriente del sentimiento, que fluye y murmura en su fluir" [87]. Tan vaga teoría psico-fisiológica —procedente de los primitivistas del siglo XVIII— se la ofrece amablemente Hazlitt a Coleridge como mejor definición de la poesía que las de éste [88]. No busquemos entonces en nuestro autor

ni destreza de análisis ni aun interés profundo por la estructura de la obra de arte.

Ante la poesía de índole conceptuosa y aguda Hazlitt suele adoptar una actitud negativa. En sus excelentes *Lectures on the English Comic Writers* hay unas reflexiones preliminares acerca del ingenio y del humor, donde se trata de distinguir tres grados: lo risible, lo jocoso y lo ridículo. El ingenio —se dice allí— es "producto del arte y la fantasía" [89]. Pero las diferencias apuntadas resultan borrosas y oscuras; además, son de tipo psicológico y no tienen en cuenta el empleo artístico del ingenio y el humor (sólo una vez —al reseñar el *Hudibras* de Butler— se enumeran ejemplos de ingenio según las clasificaciones retóricas) [90]. A los poetas metafísicos les trata Hazlitt con rigor por sus oscuridades y abstracciones intelectuales, oponiéndoles la teoría neoclásica de la metáfora. Toda comparación, dice, debe hacerse eligiendo de la naturaleza los objetos más hermosos o los más conmovedores sentimientos; nunca de òtro modo [91]. El mismo argumento es aplicado al estilo de Sidney en la *Arcadia,* obra que Hazlitt no se cansa de citar como ejemplo de artificio, frialdad y fachenda intelectual [92]. Otras veces, concede el crítico que lo conceptuoso no es forzoso enemigo del sentimiento. Y defiende las sutilezas de Petrarca con un argumento de tipo histórico: el estilo escolástico era en él cosa natural y, por tanto, "no toda pedantería es afectación" [93]. Si quisiéramos aclarar por qué Hazlitt condena a Sidney y a Donne y en cambio disculpa a Petrarca, habríamos de achacarlo quizá a la norma de sinceridad que le guiaba subjetivamente o al argumento histórico de que el escolasticismo fué en la Edad Media producto natural y castizo para acabar en afectación después de la Reforma. En el fondo, a Hazlitt le encantan algunos versos de Donne y casi todo Cowley. Se cuenta entre los primeros admiradores (después de Bowles) de Marvell; cita versos de *To His Coy Mistress* y recoge una amplia selección de sus poesías en *Select British Poets* (1824) *.

Hazlitt no se interesa esencialmente por la forma y el estilo. Al estudiar a Shakespeare, todo lo centra en el análisis de los personajes

* Howe, VI, 314. Dicha antología incluye las poesías siguientes: *Bermudas, The Nymph to her Fawn, The Garden, On a Drop of Dew, The Gallery, To His Coy Mistress, Upon the Hill and Grove at Billborow* y *The Horatian Ode.* Excelente selección sin duda.

dramáticos. Ahí tenemos sus *Characters of Shakespeare's Plays* (1817), obra todavía falta de madurez, donde las citas textuales se conjugan con observaciones personales, tan dispersas como ardorosas. Poco o nada nos dice una de sus declaraciones (que confunde a propósito, diríamos, ficción y realidad): "Por Imogena sentimos un amor casi tan grande como el que ella le tenía a Póstumo" [94]. Creer que Desdémona se casó con el moro [95] por motivos sensuales sería feliz observación de aplicarse a una situación de la vida real y a unas relaciones sexuales en las que hubiera calado la pupila realista del crítico, pero es cosa totalmente inaplicable a la Desdémona de la obra:

a maiden never bold:
Of spirit so still and quiet, that her motion
Blush'd at itself [96].

(Doncella nunca atrevida,
tan apacible y serena que el movimiento más leve
la cubría de rubor.)

Se olvida que Desdémona no es mujer de carne y hueso, sino figura dramática. Con Hazlitt no estamos lejos de libros tan peregrinos como *The Girlhood of Shakespeare's Heroines (La juventud de las heroínas de Shakespeare)* o de la famosa cuestión de "¿Cuántos hijos tuvo Lady Macbeth?" El no saber distinguir bien entre arte y realidad le pone a pique de tales absurdos. Sus *Characters...* están algo viciados por esa visión del arte como fiel trasunto de la realidad. Ahí encontramos la rara afirmación de que *Antonio y Cleopatra* y *Hamlet* son transcripción de hechos realmente ocurridos. *Hamlet* "es exacto trasunto de lo que podemos imaginarnos que sucedió en la corte de Dinamarca en aquellos remotos tiempos" [97]. Pero poco después se dice: "Hamlet somos *nosotros* mismos" y este personaje aparece pintado como héroe de tierna sensibilidad, semejante al que se imaginaban Goethe o Mackenzie; "lleno de debilidad y melancolía, el más afable y humano de los misántropos" [98]. Ello supone desgarrar al personaje de su época para traerlo a la propia época de uno. Es evidente ahí la mirada simpática y comprensiva del crítico, como también cuando se convierte (creo que por primera vez en la historia de la crítica shakes-

piriana) en redentor de Shylock, poniéndose a su lado, compadeciéndole, creyendo que "ha sido objeto de malos tratos por sus jueces" [99]. Hazlitt alcanza su mejor momento al definir a Yago: "gran aficionado a las tragedias de la vida real", aquejado de "pasión de hipocresía" y de "una enfermiza actividad mental" [100]. Es en las figuras movidas por causas complejas u oscuras donde brilla su agudeza psicológica. El Yago que él nos tipifica es muy superior al ser de "perversidad sin móvil" que se figuraba Coleridge, y a ese otro Yago, tan buenecillo y simpático y tan sentimental, que ha querido pintarnos recientemente Tucker Brooke.

Hazlitt gana a los críticos de su país y tiempo en tener viva conciencia de las relaciones entre sociedad y literatura, y también en sentido histórico. Aunque no suele mirar lo literario como documento social, dirá que *Joseph Andrews* es una "perfecta pieza estadística", o alabará las novelas del XVIII por su exacta pintura de costumbres [101]. A veces, cuando habla de las causas de la literatura, parece muy determinista (pese a su constante exaltación del genio). Que "la mente humana flota en la corriente de poderosas *circunstancias*" podrá sonar a cosa inocente, pero lo que eso significa para él es que no hay espíritu individual capaz de resistir "la enorme máquina del mundo", que "el poeta nada más puede hacer que estampar en sus obras la mentalidad de la época" [102]. El *être de son temps,* lema último de los románticos franceses, lo concibe Hazlitt a la vez como un deber y una ineludible necesidad: "Si, en nuestros días, ha tomado la literatura este decidido sesgo hacia una canalización crítica, ¿no es eso presumible prueba de que tenía que ser así?" [103]. La decadencia del teatro la explica él por el influjo del espíritu temporal predominante, en este caso la abstracción [104]. Al poeta de genio le toca cooperar con el espíritu de su tiempo y su nación: "Sea cual fuere lo que atraiga y cautive la imaginación, debe ésta descansar en sentimientos indivisibles, en tradiciones indiscutidas, en la fe universal" [105]. Palabras asombrosas en boca de quien tan poco tuvo de conformista en la vida y en la política.

En los elogios a la edad isabelina, Hazlitt celebra mucho su purísimo carácter inglés y la acción bienhechora de la Reforma, que supo crear en el pueblo una conciencia vital. A su juicio, fué el genio natural de la nación quien encauzó y dirigió unitariamente las varias causas

que hicieron posible el florecer de la literatura isabelina. Shakespeare es parte integrante de su tiempo: "él tenía necesidad de su época"; "[Shakespeare] domina y señorea la admiración de la posteridad, pero desde las altiplanicies de la época en que le tocó vivir"; fué, "en una raza de gigantes, el más alto, recio, gracioso y bello de todos ellos" [106]. No está desligado de su tiempo, como a Coleridge le hubiera gustado verlo.

Pero Hazlitt apenas se fija en el espíritu de época cuando escribe sus libros *Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth* (1820) y *The Spirit of the Age* (1825), este último con retratos de los contemporáneos del autor. Estos ensayos, de plan estático, poca continuidad ofrecen. En la concepción histórica de la edad isabelina, Hazlitt viene a coincidir con Warton: "Los tiempos de la caballería aún no se habían extinguido del todo". El hombre vivía entre continuas celadas y asechanzas. Había entonces "más amores y enlaces desgraciados"; la gente aún "lindaba con el estado salvaje" [107]. De ahí se deduce que "los necesarios adelantos que entraña la civilización son de lo más desfavorable para el espíritu poético" [108]. Hazlitt se pregunta varias veces: "¿Por qué no son progresivas las artes?" Y se responde: el progreso en la técnica, en las libertades políticas y en las costumbres es un hecho, pero los más grandes poetas y pintores "surgieron inmediatamente después del nacimiento de estas artes y vivieron en una sociedad cuyo estado, en otros aspectos, era relativamente bárbaro" [109]. Pintar al genio y al sentimiento como independientes de los avances sociales; ponderar las ventajas de los primeros en realizar algo, o de estar más próximos a la naturaleza, o libres de una tradición artística abrumadora, eran lugares comunes repetidos a lo largo de un siglo, por lo menos. Pero Hazlitt no se acoge a este cuadro primitivista en sus otras obras, sino que trenza en el mismo cañamazo los diferentes cuadros de evolución y sólo vagamente entrevé el posible decaer de la imaginación. En las *Lectures*, la sinopsis de la poesía inglesa es continuación de la de Warton. Hazlitt ve, pues, que esta poesía empieza siendo imaginativa (reinado de Isabel) para pasar sucesivamente a ser fantástica (con Carlos I), ingeniosa (con Carlos II y la reina Ana), tópica (con los primeros Jorges) y, finalmente, paradójica (a partir, cree, de la Revolución francesa) [110]. En cuanto a la novela, achaca sus cambios a causas sociales: la dinastía de los Han-

nover dió tónica más popular a la literatura y al genio. La época de Jorge II fué la de las manías infantiles: "Toda la superficie de la sociedad estaba recortada en recintos cuadrados y en ángulos agudos, que luego se extendieron también a los trajes, a los paseos de arenilla y a los setos recortados de la época". Con Jorge III la novela comparte el desorden característico de aquellos días [111].

La teoría más elaborada de Hazlitt es la que explica por cambios históricos los estilos de la comedia inglesa. Las comedias de Shakespeare ridiculizan amablemente "excrecencias solitarias que sin artificio brotan de su suelo nativo". Son topetadas de ingenio nada peligrosas, y de ahí que la comedia shakespiriana sea "social y humana", "demasiado benévola para comedia". Pero el género cambió cuando "los achaques del individuo se hicieron hábitos generales" [112], cuando los vicios se transformaron (así en el teatro de la Restauración) en plagas sociales dignas de ser expuestas a la mofa y la sátira. Con la ridiculización los vicios desaparecieron o quedaron soterrados, pero al mismo tiempo vino la indiferenciación de carácter, una gran uniformidad de costumbres que al extenderse más y más acabó con la comedia auténtica. "Lo fatal para la comedia —escribe Hazlitt— no es la crítica que puedan hacer de la escena los gustos públicos, sino la crítica que hace la escena de las costumbres públicas, y es fatal porque trueca los temas de ella en algo insustancial, correcto y sin espíritu" [113]. El crítico prefiere entonces el teatro de la Restauración. Las comedias de Shakespeare le parecen en exceso románticas y serias, pues hasta los personajes deformes diríase que imploran nuestra indulgencia. Y la comedia sentimental moderna peca también contra los propósitos y la pureza del género. Es que el género cómico no debe ser cosa del corazón ni de la fantasía [114]. La teoría de Hazlitt parece inspirada en Hugh Blair, que explicaba de forma parecida la superioridad de la comedia inglesa sobre la francesa. Claro que hay en esa doctrina alguna simplicidad. La democratización progresiva, con la consiguiente uniformidad social, no significa que se haya extinguido la personalidad humana como materia prima de la comedia. Es una teoría naturalista muy afín a las reconstrucciones históricas tan de moda en el siglo XVIII.

Pero, dígase lo que se quiera de estos orígenes causales, lo cierto es que Hazlitt caracteriza certeramente las distintas clases de comedia. En la tragedia también distinguió y analizó cuatro tipos: la clásica, la

gótica (o shakespiriana), la burguesa y la alemana (o paradójica) [115] Aquí sigue de cerca las *Lecciones* de Schlegel, como igualmente al diferenciar lo antiguo y lo moderno, lo clásico y lo romántico *. Y no es que a Hazlitt le interesen mucho las distinciones del autor alemán, pues en su perspectiva no entra la Antigüedad ni la Edad Media. Para él, las tragedias de Sófocles no son "verdaderas tragedias, en el sentido que damos a esa palabra" y nada le preocupan tampoco "las monstruosas pantomimas alegóricas, las enormes chuscadas" [116] de Aristófanes.

Juicios tan precipitados le han valido a Hazlitt ser tachado de ignorante y provinciano. Verdad es que no tuvo formación clásica, pero no hay que desestimar sus muchas lecturas modernas, sobre todo de autores franceses e ingleses, con incursiones en los italianos, españoles y alemanes [117]. Y de provinciano nada hay en sus juicios. Conocía y amaba de verdad a unos cuantos autores medievales (Chaucer, Boccaccio, Dante, Petrarca), conocía también a fondo a Montaigne y a Rousseau y había leído a los principales autores ingleses desde Sidney y Marlowe. Su saber teatral era muy grande, abarcando desde Shakespeare hasta las más vulgares farsas; su bagaje filosófico, técnicamente bueno, aunque limitado a la tradición inglesa y a los franceses emparentados con ella.

Con todo, hay algo de verdad en el cargo de "panegirista fácil" que se le ha formulado [118]. Su teoría del gusto y el ver en el crítico un intermediario entre poeta y lector hacen resentirse a Hazlitt de cierta falta de discriminación y de excesiva universalidad de aficiones. Pero no se crea que carece de una escala ideal de valores y normas. Respecto a la época isabelina, quería interesar a los oyentes de sus lecciones por una literatura poco apreciada todavía (salvo Shakespeare); claro que no le entusiasmaba Ford tanto como a Lamb [119], ni dejó de ser hostil a Ben Jonson, ni de desagradarle profundamente Sidney con su *Arcadia*. En cuanto a los personajes shakespirianos, Hazlitt se creía descubridor de ignotas bellezas. Sin embargo, se mostró muy frío con *Las alegres comadres de Windsor, Trabajos de amor perdidos* y la *Comedia de las equivocaciones*. Lo que no compartía era la reciente

* Véase, por ejemplo, Howe, XVI, 64-65, y VI, 347-348. Hazlitt recoge aquí la comparación de Schlegel entre un templo dórico y la abadía de Westminster.

admiración por los poemas de Shakespeare: *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia* eran, para él, "depósitos de hielo"; los *Sonetos* le turbaban y confundían [120].

Hazlitt escribió mucho sobre sus contemporáneos. Supo someterse a la espinosa prueba —y superarla felizmente— de descubrir lo que de mejor había en su época, prueba tan dura que rara vez la resisten ni aun los críticos más grandes. De la grandeza poética de Wordsworth y Coleridge no dudó nunca (pese a que la política amargó las buenas relaciones con ellos). Sólo en la actitud negativa ante dos poemas de Coleridge *(Kubla Khan* y *Christabel)* * se advierten sus limitaciones (empirismo y escepticismo radicales, repugnancia a lo místico). Cierto que elogia demasiado a Walter Scott, pero es que entonces había pocos autores que pudieran comparársele. Además, imaginamos que Hazlitt temía ser injusto con un escritor odioso para él por personificar el poder oculto tras el que se guarecían los periodistas conservadores **. La pobre opinión —relativamente— que tiene de Byron no es del todo injusta. Si le criticó no fué sólo por lo moral, sino por el estilo "desaliñado" y la vulgaridad de pensamiento; donde se mostró obtuso fué al no estimar el *Don Juan* [121]. Quien esto escribe, al menos, coincide también con Hazlitt en el tibio aprecio de Shelley, poeta a quien atribuye poco vigor en las composiciones largas y "sombría o brillante oscuridad"; solamente hace grandes elogios de sus traducciones [122]. Keats le parecía admirable, sino que de una delicadeza un tanto femenina a veces (en esto ya no estamos de acuerdo) [123] Tales juicios no se empañan por la excesiva alabanza a autores de segunda fila; a Rogers, Campbell, Southey, Moore y aun Crabbe y Landor les juzga Hazlitt con ánimo simpático y, digamos, imparcial, si descontamos el antagonismo político. Hasta se permite la libertad de reprochar a Lamb, su querido amigo, algunos caprichos y antojos exclusivistas [124]. Y si estima a Jeffrey más de la cuenta es porque Jef-

* Howe, XIX, 32-34: reseña publicada en el *Examiner* del 6-VII-1816. No se debe a Hazlitt la conocida reseña de *Christabel* que apareció en la *Edinburgh Review* (setiembre de 1816). Elisabeth Schneider ha reunido pruebas convincentes de que su autor fué Thomas Moore (*PMLA,* artículo de próxima publicación).

** Howe, XI, 68. Cf. la nota de Howe (XI, 335), demostrativa de que la agresividad de Hazlitt temía su fundamento. Cf. también *ibid.,* X, 325 y XIX, 95.

frey fué su dueño y señor, prototipo del triunfador en la crítica periodística.

No tenía Hazlitt ninguno de los defectos que afean a sus émulos más cercanos, Johnson y Coleridge: la patriotería barata, la gazmoñería, el empalagoso afán sermoneador. Conociendo como conocía las tradiciones inglesas, las estima, sin embargo, góticas y grotescas, más inspiradas por Pan que por Apolo [125]. Y no se ensucia en la tarea, tan de su tiempo, de cubrir de lodo a los franceses, sino que les defiende de las iras de Wordsworth y Coleridge, mostrando sincera admiración a Montaigne, a Molière y hasta a Voltaire y Rousseau. Sólo es ciego para los méritos de la tragedia francesa: resulta evidente que no llegó a calar en el arte de Racine. También logró Hazlitt librarse de la hipocresía mojigata que por entonces ahogaba la cultura inglesa: si tiene que expurgar un libro, se referirá honestamente al "cambio de costumbres" *; analiza *Romeo y Julieta*, citando pasajes, con alguna ojeada furtiva al *Family Shakespeare* de Bowdler [126]; habla valientemente de Boccaccio y de Chaucer, sin quejarse a cada paso de su inmoralidad. Igualmente se mantiene ajeno al crudo didactismo moral, común a los críticos ingleses, como también al tono de prédica que informa tantas obras de Coleridge.

Sin embargo, no se piense que haya en Hazlitt un esteta puro, ni que tenga idea clara de lo que de específicamente estético entraña la literatura. Se interesaba demasiado por la política y la acción social de la literatura para creer en ninguna esfera propia y exclusiva del arte. Para él, el arte literario es expresión y comunicación de sentimientos, con lo que apenas se distingue de la persuasión, la propaganda y la retórica. Con todo, acertó a ver que "los escritores más morales son aquellos que no pretenden inculcar una moral determinada" [127]; que Shakespeare —modelo de todos los poetas— "fué el menos moral de los escritores, pues la moralidad (o lo que así se llama comúnmente) *está hecha de antipatías y su gran talento consistió* en sentir inmensa simpatía por la naturaleza humana, en todas sus formas, grados, eminencias y depresiones" [128]. Las mismas frases podríamos aplicarlas también a Hazlitt y a su método básico; mérito sin-

* Howe, VI, 56. Hazlitt no llega a citar entera la *Ballad upon a Wedding* de Suckling.

gular suyo es la simpatía, "percepción magistral de todo estilo y excelencia en todos sus grados y clases" [129].

La crítica de Hazlitt tiene como fin captar las bellezas poéticas, hacer sentir las delicias de la literatura a un público nuevo y fervoroso, y para lograrlo se vale muchas veces de medios ajenos al análisis intelectual y la claridad teórica. Pero como sigue fuertemente arraigada a la tradición empírica británica y a los gustos instintivos, ninguna culpa tiene de los malos caminos que después seguiría esa tradición: las arbitrarias "aventuras entre las obras maestras" que corren nuestros profesores de Letras; las alabanzas repartidas alegremente y el comercio literario a que se entregan intermediarios y anunciantes de nuestras revistas de los domingos o los sábados. El efecto inmediato de los métodos de Hazlitt no pudo ser más bueno y saludable. Sainte-Beuve compuso un soneto, fingiéndolo escrito por Hazlitt, y dió a su primera colección de artículos un título —*Portraits contemporains*— que parece tomado del subtítulo que llevaba un libro de nuestro autor, *Spirit of the Age* *. En Inglaterra, De Quincey, Leigh Hunt y Macaulay cultivaron un tipo de crítica popular que seguía las líneas marcadas por Hazlitt en sus obras. Y entre los poetas, Keats fué discípulo entrañable de éste.

John Keats (1795-1821) debe figurar en la historia de la crítica como apéndice y prolongación de Hazlitt. De crítico profesional nada tuvo, aunque escribió una reseña, publicó dos críticas sobre las interpretaciones del actor Kean, dejó notas marginales en obras de Milton, Shakespeare y Burton, y opinó, en sus cartas íntimas, sobre la poesía y los poetas [130]. Intelectualmente, depende de Hazlitt y de Wordsworth. Y lo que dijo, nada esencialmente nuevo supone, si lo tomamos en su pura abstracción. Pero en esos juicios dispersos los hay que formulan el modo de ser del poeta y de la poesía tan memorablemente que ninguna historia de la crítica puede prescindir de ellos. En su voz resuenan notas personalísimas que no se han de confundir con el coro general de los románticos.

Keats admiraba inmensamente a Hazlitt: no sólo leyó sus obras,

* Véase *Portraits contemporains*, París, 1870, II, 515: "J'ai voulu surtout... rendre l'espèce d'entrain qui accompagne et suit ces fréquents articles improvisés de verve et lancés à toute vapeur".

anotó un ejemplar de los *Characters*... y acudió a oír las conferencias sobre los poetas ingleses, sino que consideraba una de las "tres cosas de que se podía gozar en la época" el "profundo gusto" de su maestro y le impresionaba "el demonio" que había en él. En cambio, ya no aprobaba la baja estima en que Hazlitt tenía a Chatterton, atribuyendo a malhumor lo que dijo de "los gitanos" de Wordsworth y a mal consejo el haberse referido a los cabellos grises de Southey [131]. Pero el estilo cálido y admirativo de Keats al hablar de la interpretación de Kean no hace más que remedar el de Hazlitt, con quien está también de acuerdo en las ideas poéticas capitales.

Los pasajes más conocidos y admirados de sus cartas son los relativos a la impersonalidad y la "capacidad negativa" del poeta. Esa "capacidad negativa" significa para Keats algo muy concreto: el poder "estar en la incertidumbre, el misterio y la duda sin afanarse impaciente tras los hechos y la razón". El poeta (y Keats piensa siempre en Shakespeare) no debe correr a encerrarse en este ideal para no ser —como Coleridge— un filósofo "incapaz de contentarse con saber a medias" las cosas [132]. La "capacidad negativa" es, pues, un modo de entender lo estético en su esencia que nada tiene que ver con lo didáctico o lo intelectual. Keats condena a menudo el arte de intención abiertamente didáctica: "Nosotros odiamos —dice hablando de Wordsworth— la poesía que nos persigue con propósitos palpables", "no queremos que nos intimiden con ninguna determinada filosofía" [133] Shelley le parece poeta muy dado a la propaganda en verso. En la única carta que le escribió, Keats le recomendaba "reprimir su magnanimidad natural", obrar más como artista y "rellenar con mena cada grieta de su tema poético" [134]. Este intuir el especial modo como obra la poesía no tiene ninguna relación con el esteticismo del siglo XIX, que soñaba en un poeta fabricante de cosas bellamente inútiles y decorativas. Lo que significa es que Keats "no escribió ni un solo verso teniendo en el pensamiento la sombra del público" [135]; significa que la poesía ha de brotar (y así lo sentía Keats en los mejores momentos de la suya) tan "naturalmente como las hojas del árbol" [136]: "El genio de la poesía ha de buscar en el hombre su propia salvación; no lo harán madurar las leyes y los preceptos, sino la sensación y la atenta vigilancia. Lo que es creador debe crearse a sí mismo" [137]. La poesía,

para Keats, es ante todo autoexpresión, y lo que expresa son sentimientos, no ideas o preceptos morales.

Con los años fué cambiando esta actitud; al final de su breve vida Keats acabó por reconocer que el poeta necesita humanidad. En una curiosa nota al *Paraíso perdido,* opone "la exquisita pasión [del Milton juvenil] por la lozanía poética" a los "fervores del canto" que empujaron a Milton en su madurez "a abrirse paso entre las nubes que tan deliciosamente envuelven los campos elíseos del verso, para componer sublimes composiciones políticas y religiosas" [138]. Ya Keats no lamenta que Milton haya dado rienda suelta a su magnanimidad y alteza moral. En la *Fall of Hyperion* se nos presenta un nuevo contraste, ahora entre el poeta y el soñador:

Diverse, sheer opposite, antipodes,
The one pours out a balm upon the world,
The other vexes it.

(Distintos, netamente opuestos, antípodas,
el uno su bálsamo derrama sobre el mundo,
el otro lo exaspera.)

Ya el poeta ha cambiado para ser una de esas personas

...to whom the miseries of the world
Are misery, and will not let them rest [139].

(...para quien las miserias del mundo
miseria son y no quiere dejarlas estar.)

Esta convicción no se contradice, a juicio de Keats, con aquella intuición primera de que el poeta no puede ser esa criatura egoísta y aferrada a su propio yo —como Wordsworth— que se mantiene aparte de la humanidad como absurda y singular excepción. La personalidad poética "no tiene ningún yo propio: lo es todo y nada a la vez... Tanto le deleita crear a un Yago como a una Imogena. Lo que confunde al filósofo de la virtud hace disfrutar al poeta camaleón... El poeta es lo más apoético de cuanto existe, pues, libre de entidad definida, continuamente está [informando] y llenando cualquier otro cuerpo" [140]. *Ca-*

maleón, Proteo: son las mismas metáforas que Coleridge y Hazlitt aplicaban a Shakespeare. Keats, como Coleridge y Wordsworth, cree felicidad suprema ser un poeta así: "Fué Shakespeare la única y sola criatura íntegramente feliz que Dios haya creado nunca" [141]. Con todo, Keats no puede ocultar a veces cierto disgusto y aborrecimiento de sí, como si ante la atroz tarea del poeta le asustase renunciar a la vida humana ordinaria y a sus privilegios. Diríase que hay en él un punto de envidia de los poderosos. Pero esto más toca a su biografía o a su vida interior que a su teoría crítica.

Lo que más preocupa a Keats es el poeta, su carácter y su función, no la poesía en cuanto estructura y significado. Como fino orfebre que fué, claro que pensaría y sentiría los problemas de técnica poética, pero nos ha dejado muy pocas fórmulas sobre ello. Tenemos noticia, por referencias de un amigo, de que se interesaba por la alternancia vocálica de abiertas y cerradas [142]. Por lo que dice de la dicción de Kean, vemos que sentía fuertemente la urdimbre eufónica del verso: "un pasaje de melodiosa poesía rezuma placer para los sentidos y para el espíritu. El espiritual se siente cuando las mismas letras y puntos del lenguaje caracterizado revelan unos como jeroglíficos de la belleza, misteriosos signos de nuestra francmasonería inmortal" [143]. Pero este fragmento (que hasta recoge el término "jeroglífico", típico de Diderot) no es más que una tortura para la comprensión. Lo común es que Keats hable de la poesía basándose en las cualidades apreciadas por Wordsworth y Hazlitt: intensidad, invención, fantasía o imaginación. De platonismo, sólo advertimos leves vislumbres: aquella carta temprana que reza orgullosa: "lo que la Imaginación aprehende como Belleza, debe ser Verdad" [144], y, además, la conclusión de la *Ode on the Grecian Urn:*

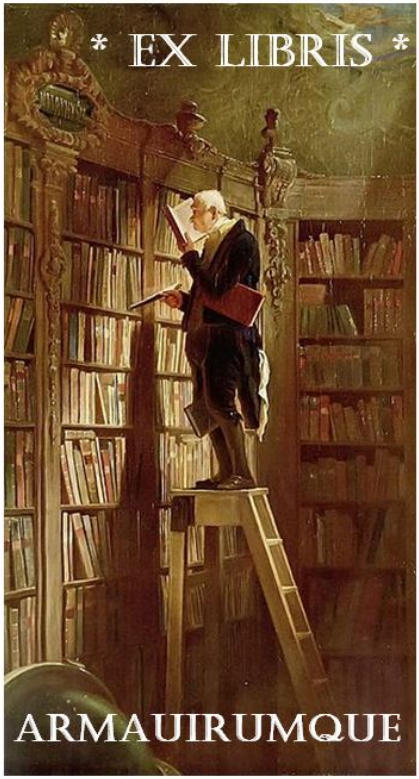
Beauty is Truth, Truth Beauty — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

(La Belleza es Verdad y la Verdad Belleza: es cuanto
sabéis cierto en la tierra y precisáis saber.)

No hace falta entender estos versos a la luz del poema entero (como parlamento puesto en boca de la Urna), aunque ello sería de rigor

en una interpretación completa. Aun fuera del contexto, lo que hacen es identificar Verdad y Belleza, cosa que —con todos los respetos a Mr. T. S. Eliot— es perfectamente precisa y comprensible, como lo son otros pasajes parecidos de Hazlitt. O sea: arte es percepción de la verdad; todo lo real (y verdadero por tanto) es bello *.

* Abundan los estudios detenidos de este pasaje. He aquí los mejores: Middleton Murry, *Studies in Keats*, Oxford, 1930; James R. Caldwell, *Keats' Fancy*, Ithaca, 1945, y Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, Nueva York, 1947. La frase de Eliot —"yo no logro entenderlo"— figura en el ensayo dedicado a Dante, *Selected Essays*, Londres, 1932, pág. 256, n. al apart. 2.º



Capítulo VIII

MADAME DE STAËL Y CHATEAUBRIAND

El neoclasicismo —entendido no solamente como neto "buen gusto", sino como sistema de reglas y prescripciones— arraigó más en Francia que en las otras grandes naciones. La Revolución francesa, que tan radicalmente rompió con muchos aspectos del pasado, trajo, sin embargo, un nuevo renacer neoclásico y hasta Napoleón protegió oficialmente este credo. El cambio de rumbo no se inició hasta 1814, cuando tras la caída del gran corso se publicaron en Francia por primera vez las *Lecciones* de Schlegel y *De l'Allemagne* de Madame de Staël. Pero aun después de la restauración borbónica siguieron presentando dura batalla a las nuevas ideas los defensores del *ancien régime* literario, apoyados por el Gobierno, la Academia y el ideario político de la época, que veía en el derrumbarse del sistema neoclásico el fin de la hegemonía político-cultural de Francia. Un periódico satírico, *Le Nain Jaune,* publicó un tratado jocoso (1814), que decía establecido por la Confederación Romántica con vista a la total destrucción de la lengua y la literatura francesa, tratado que firmaban Mme. de Staël, Schlegel, etc. *. En 1822, el populacho arrojó del teatro a los actores ingleses, al grito de "A bas Shakespeare! C'est un aide de camp du duc de Wellington" [1].

---

* Véase en Eggli, *Le débat romantique en France,* págs. 261-262. En el mismo periódico apareció otro artículo (30-I-1815) donde se comparaba la ofensiva doctrinal del romanticismo con la invasión de los ejércitos aliados: Eggli, págs. 264-267.

No obstante, ya por los años veinte iba prevaleciendo la nueva concepción hasta quedar sólidamente asentada en el *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1823), en las moderadas discusiones de *Le Globe* (1824-1831) y por fin en el prólogo al *Cromwell* de Víctor Hugo (1827). En el teatro, las convenciones escénicas cambiaron profundamente con el estreno de *Hernani* (febrero de 1830). En la crítica literaria, la aparición del joven Sainte-Beuve marca la misma ruptura. Había sido éste colaborador del *Globe,* pero su fisonomía crítica no se definió hasta el libro sobre la poesía francesa del siglo XVI (1828) y la serie de artículos que dedicó a los clásicos de su país y que comenzaron a ver la luz el mismo año, en la *Revue de Paris.*

El proceso fué, pues, largo y doloroso. Su importancia para la historia literaria de Francia es enorme; además, como esta nación seguía siendo el modelo de los demás países románicos, y aun de los eslavos, el hecho tuvo trascendencia internacional. También Inglaterra y los Estados Unidos se sintieron directa y principalmente afectadas por el libro de Madame de Staël *(De l'Allemagne),* cuya lectura llevó a Carlyle y a Emerson a buscar nuevas ideas en Alemania. Ahora bien, si miramos los sucesos de Francia dentro de la perspectiva histórico-general, habremos de rebajar en mucho su significado. Los debates acerca del Norte y el Sur, lo clásico y lo romántico, lo cristiano y lo pagano, las tres unidades, la razón y el sentimiento, etc., que llenan tantas páginas del tiempo, poco de nuevo traen a lo que ya se había dicho en Inglaterra y Alemania. Stendhal se vale, para rebatir las unidades, de los mismos argumentos del Dr. Johnson, incluso copiándolos al pie de la letra, pero sin indicar la procedencia. Genio, espontaneidad, lirismo; en lo dramático, necesidad de romper con las reglas en favor de estructuras menos rígidas; el drama histórico, de fuerte color local, y después, cada vez con más fuerza, la mezcla de estilos, la tragicomedia entendida según la conjunción shakespiriana de lo jocoso y lo patético: éstos fueron los problemas principales. En la crítica las polémicas más encarnizadas se centraron en el repudio de las viejas creencias sobre géneros y reglas. En cuanto a sustituir la antigua crítica fiscal por el estudio de las bellezas, o a la toma de conciencia histórica, o a la percepción de la variedad —relatividad incluso— de los gustos con los tiempos, son conquistas debidas mucho antes a ingleses y alemanes. El mérito histórico de Madame de Staël y de Chateaubriand

es muy grande dentro de la literatura francesa, pero los treinta y pico de años a los que vamos a pasar revista tienen poquísima importancia intrínseca dentro de la historia general. Por entonces la crítica francesa, que en el siglo XVII había estado a la cabeza de Europa y que en la primera mitad del XVIII había influído tan profundamente en el Continente, cayó por debajo de la inglesa y la alemana en impulso y en originalidad. Sólo después de haberse asimilado las nuevas ideas, tomó de nuevo la delantera, reafirmándose vigorosamente con Sainte-Beuve (en los años treinta) y con Taine (en los años cincuenta) para recuperar poco a poco algo de su antigua hegemonía.

Antes de ocuparnos de Madame de Staël, hemos de echar una mirada a los llamados críticos del Imperio: Geoffroy, Féletz, Hoffmann, Dussault.

El que más destaca entre ellos es Julien-Louis Geoffroy (1743-1814). Creador del *feuilleton,* se encargó de la crítica teatral en el *Journal des débats* desde 1800 a 1814; estos artículos fueron reunidos después de su muerte y publicados con el título de *Cours de littérature dramatique* (1818). Al iniciar el folletón, Geoffroy tenía 57 años y era ya un crítico veterano, pues había dirigido *Année littéraire* desde 1779 a 1790, sustituyendo en este puesto a Elie Fréron (1718-1776), gran antivolteriano e intrépido defensor de la religión. La actitud crítica de Geoffroy estaba fijada desde mucho antes de empezar a cultivar los folletones. Fundamentalmente es un espíritu neoclásico, *antifilósofo* hasta la violencia, antirrevolucionario. Sus héroes son todavía Corneille, Racine, Molière, pero, a diferencia de La Harpe (incluso después de convertido), para Geoffroy no cuenta nada Voltaire como dramaturgo. Detesta a Diderot —por sus teorías y sus comedias— tanto como al "subversivo" Beaumarchais. Y a sus ojos la decadencia de la tragedia francesa, la pujanza del melodrama y la comedia burguesa contemporánea son otros tantos síntomas de un nuevo período que le llena de inquietud. Pero todo ese dogmatismo de Geoffroy lo suaviza y modifica el creer en lo necesario de los cambios históricos y el oscuro intuir cómo afectan a la literatura las circunstancias sociales. Lo que más le descompone y exaspera es sentir amenazada la religión o la sociedad. Pues el fin de la crítica (en la variante áspera y agria que él cultivaba) es —dice— servir al gobierno, "al buen gusto, a la moral

sana y a los eternos fundamentos del orden social" [2]. De ahí que requiera de la policía el castigo de los malos autores, aunque a veces crea, con Rousseau, en que la repercusión moral del teatro no es muy grande [3]. Con todo, estudia éste sobre todo como signo del espíritu y de las costumbres de su tiempo. Hay en Geoffroy agudas intuiciones sobre las relaciones entre la sociedad real y la llevada a escena. El sentimentalismo y la exaltación grandilocuente de la virtud le parecen sospechosos, pues con fina percepción comprende que el Terror llegó precisamente después de una época de sentimentalismo: "Los bribones están todavía en la sociedad mientras en los escenarios reina la virtud" [4]. El teatro es un continuo halago de los vicios y pasiones imperantes, por mucho que exhorte al ideal o ridiculice las costumbres.

Hay momentos en que el sentido histórico de Geoffroy alcanza alturas de objetividad. Al reseñar la versión francesa de la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing, pide tolerancia para Lessing: no se percató éste de que los franceses no pueden componer tragedias de estricto aristotelismo, como no vió que lo conmovedor y lo patético es pura cuestión del gusto nacional [5]. Sin embargo, Geoffroy condenó a Shakespeare valiéndose de los mismos patrones y violencias de Voltaire. *Hamlet*, según él, es "un amasijo de necedades"; el *Rey Lear*, "una serie de absurdos"; *Macbeth*, un "monumento de la barbarie inglesa". A Geoffroy le gustaría tener a Shakespeare, no como lo adoptó Ducis al gusto francés, sino puro y en bruto, sin postizos extraños, como un documento histórico vivo; quisiera ver a ese hotentote (porque Shakespeare lo es, quién lo duda) al desnudo, no "aprisionado en las ropas europeas" [6].

En las reseñas teatrales, Geoffroy suele reducirse a estudiar los caracteres, la moral y la interpretación de los actores, desentendiéndose del arte dramático y de la impresión artística de conjunto. Se aferra a las reglas, símbolos del orden para él, y sin embargo no se asusta ante ciertas innovaciones temáticas: los asuntos devotos y caballerescos le parecen buenos para reemplazar a los de la vieja mitología [7]. A veces caracteriza sagazmente el sentimiento dominante en las obras de un autor predilecto: en Corneille, por ejemplo, el sentido del deber, que en sus héroes de uno u otro sexo llega a convertirse en verdadera pasión; en Marivaux, las recurrentes "sorpresas del amor" [8]. Pero lo frecuente es que arremeta contra lo sentimental, lo melodra-

mático y lo horrendo —simples procedimientos de expectación dramática—, convencido (ya desde 1787) de que el buen gusto es capital para el mantenimiento del orden [9]. Geoffroy, aunque muerto antes de la Restauración, pertenece espiritualmente a ella; los valores ideales que le guían son la tradición, la religión y los clásicos del XVII. Su afianzarse en lo absoluto no le impide comprender las variedades históricas del arte o tener algunas vislumbres de sus condiciones sociales. Con todas sus limitaciones, tal maridaje no es ilógico, aunque sí raro, y representa muy bien este momento histórico preciso. Si todavía pertenece al mundo viejo, presiente ya el nuevo con recelosa inquietud.

La nueva corriente del historicismo entra en Francia con Madame de Staël (Germaine Necker, 1766-1817) y su libro *De la littérature considérée dans les rapports avec les institutions sociales* (1800). El segundo libro suyo, *De l'Allemagne* (1813), dejó libre el camino a la literatura alemana y desde 1814 desencadenó grandes polémicas entre los franceses. Madame de Staël ha despertado, y despierta todavía, una atención enorme, que no está en proporción con el valor efectivo de sus obras. No hay duda de que fué una gran figura política en la lucha contra Napoleón, y además el primer crítico femenino (exceptuando quizá a Madame Dacier) que ha tenido algún relieve en la historia. Son célebres su salón de tertulia y su castillo, donde congregó una reducida corte de hombres famosos (Benjamin Constant, A. W. Schlegel, Sismondi, etc.). Y su vida erótica es objeto de curiosidad aún hoy. En su tiempo Madame de Staël logró interesar con sus opiniones gracias a sus brillantes dotes de conversadora y a su generosidad económica (respaldada por inmensas inversiones en el actual Estado norteamericano). Pero aquí hemos de tratar de enjuiciar sus libros sin fijarnos en la personalidad y el valor histórico de quien los escribió.

De los dos, el peor es *De la littérature*. El programa que se proponía era excelente, sin embargo: demostrar "la influencia de la religión, las costumbres y las leyes sobre la literatura y, a la inversa, la influencia de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes" [10]. Nuestra dama reanuda, pues, un tema ya tratado por Dubos, Marmontel, los sociólogos escoceses y Herder, y lo hace sin vacilar, planteando la cuestión histórica central desde la misma portada del libro. Lo

malo es que éste no llega a lo que su programa haría esperar. En su inmensa mayoría, nada tiene que ver con la literatura, sino que es una reconstrucción más de la historia occidental al modo especulativo tan grato al siglo XVIII. Lo demás resulta ser una serie de abstractas declamaciones —sobre la virtud, la gloria, la libertad, la felicidad— tan pomposas como vagas, y tan hueras de sustancia que hacen difícil la síntesis. No obstante, hay en el libro cierto meollo de teoría literaria donde se perfila diáfanamente la misma concepción de la poesía (en lo esencial) que defendió Diderot, en su primera época. Según ella, poesía es sentimiento, sensibilidad, patetismo, melancolía, dulce sufrir, sombrío pensar. Madame de Staël se abrazó al fantasma de Ossian, convirtiéndole en lejano antecesor de sus géneros preferidos de poesía y de prosa imaginativa, y ello con precipitación temeraria que siempre se le ha reprochado. Con Ossian son agrupados —con probada razón— Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Young y Gray, maestros de la genuina poesía, la que mueve a lágrimas y con ello a virtud. Ciertos pasajes que parecerían defensores de la novela de costumbres (como ya había hecho la autora en el *Essai sur les fictions,* 1795, donde condenaba el uso de lo maravilloso en la novela) resultan ser también incitación a la sensibilidad y al análisis emotivo de corte rousseniano. Aun la misma defensa (tan nueva) de lo sobrenatural, de las brujas y los espectros manejados por Shakespeare, se debe al ansia de producir verdaderos cataclismos emocionales, efectos de horror y espanto, terribles escalofríos.

A esta teoría sentimental viene a unirse, con alguna incongruencia, una fe tan frenética en lo perfectible y en el progreso que malamente conviene con los gustos melancólicos de la autora y su afición a Ossian. En Madame de Staël se advierte ese mismo doble punto de vista que hemos encontrado en Warton, Hurd y Blair, con yuxtaposición tan clara como contradictoria. En teoría quisiera ella mantener separadas las artes de imaginación —que no son progresivas—, de un lado, y de otro los inventos, las ciencias, la política, la moral e incluso la sensibilidad (centrada en la mejora de las condiciones de la mujer), todos los cuales van progresando firme e ininterrumpidamente. Pero esas dos creencias, la primitivista (aplicable a la poesía) y la intelectualista (aplicable a la vida social), no llegan a quedar bien desglosadas. Pese a las buenas palabras que dirige a los literatos primitivos por sus

descripciones de la naturaleza y las costumbres, Madame de Staël no puede dejar de observar el continuo progreso y refinamiento de la sensibilidad y de la pasión que se refleja en la historia literaria y que nos conduce directamente a Rousseau y a Young. Así, entre griegos y romanos, se queda con los romanos, que a su juicio no son sólo más filósofos (es decir, ilustrados y racionalistas) que los primeros, sino también más sensibles, más delicados, de mayor refinamiento. La Edad Media entra igualmente en este cuadro de constante progreso, pues el cristianismo supuso el fomento de la vida interior y la mejora de la situación de la mujer. Madame de Staël toma de Dubos y de Blair la oposición entre los pueblos del Norte y del Sur, pugna en la que claramente simpatiza con los nórdicos [11]. Las teorías sobre el influjo del clima en el carácter, corrientes desde Montesquieu y Dubos, le permiten describir la literatura nórdica como ejemplo de "la apasionada tristeza de los habitantes de un clima cubierto de nieblas", oponiéndola a la meridional, con "imágenes de frescor, bosques tupidos, límpidos arroyuelos... y sombra bienhechora que protege de los ardientes rayos del sol" [12].

En la historia literaria de nuestra escritora, los pormenores concretos son vagos y erróneos o brillan por su ausencia. El examen de la literatura griega resulta grotesco. Según dice, los griegos carecían de "filosofía moral", de "sensibilidad profunda". Esquilo no llega a conclusiones morales. Platón está falto de método y su metafísica es extravagante. Los historiadores helénicos, atentos sólo a la reseña de los hechos, descuidan el estudio de los caracteres y de las causas [13]. Pero el grande, el tremendo pecado de los griegos fué la mezquina condición en que tenían a la mujer: la visión de Telémaco conminando al silencio a Penélope debió de evocar en Madame de Staël la del varón que le ordenase lo propio [14] a ella misma. La literatura latina está tratada con mayor simpatía y saber. De la Edad Media, en cambio, apenas conocía nada nuestra dama: Dante, a pesar de su vigoroso estilo, es reo de las innúmeras faltas de su tiempo [15]. Madame de Staël ni siquiera estaba bien enterada de literatura inglesa, quitadas algunas obras del siglo XVIII y parte de Milton y Shakespeare. Alegremente se arroja a decir que "gran número de poetas ingleses renegaron de su carácter nacional para lanzarse a imitar a los italianos"; como ejemplo de ello enumera a Waller, Cowley, "Downe" (Donne sin duda) y

Chaucer [16]. El capítulo dedicado a Alemania también es muy flojo; sólo dos obras merecen estudio: el *Werther* de Goethe y el *Peregrinus Proteus* de Wieland. De los italianos, el más ensalzado es Ariosto, "tal vez el más grande poeta moderno" [17]. Petrarca, iniciador de *concetti* de mal gusto, el indecente Boccaccio y el artificioso (si que también melancólico) Tasso le importan poco a Madame de Staël.

Shakespeare, que es estudiado con cierta atención, tiene que plegarse también a estos prejuicios. Es el gran melancólico, el maestro de lo patético. Cierto que se apartó de las reglas, pero porque —aquí viene el consabido argumento— éstas no tienen más que un valor local o temporal y él no encontró motivo para seguirlas. Sin embargo, la autora admite que Shakespeare violó también los eternos principios del gusto revolviendo lo trágico con lo cómico y desplegando horrores sin cuento, dos defectos imperdonables. En cuanto al uso de lo maravilloso, es tolerable si tiene eficacia emotiva: mejor habría estado *Macbeth* de haber prescindido de las brujas (que, a su juicio, son figuras alegóricas) [18]. Para lo que no hay salvación es para las comedias shakespirianas; un personaje como Falstaff pertenece más bien a las "caricaturas populares" [19].

De la comedia de la Restauración opina Madame de Staël casi lo mismo que opinaría después Lamb. Es un género totalmente divorciado de la realidad inglesa; ante las piezas de Congreve el público siente el placer que ante los cuentos fantásticos, imagen maravillosa de un mundo remoto y ajeno [20]. Semejante arte es muy inferior al de Molière, que pinta la vida como es y una sociedad auténtica. Lo que más admira la autora en los ingleses es la poesía didáctico-reflexiva: el *Essay on Man* de Pope, los *Night Thoughts* de Young, la *Elegy* de Gray. Cita del *Spring* de Thomson el canto al amor conyugal; considera que la sombría imaginación de un Young revela "la coloración general de la poesía inglesa" [21]. Admira también a Richardson y a Sterne, autores que culminan en Rousseau, el más grande de todos los prosistas.

Esta afición a los ingleses del XVIII y a su vena de patética sensibilidad (que incluye igualmente al querido Ossian) casa muy bien con el amor de Madame de Staël a las letras francesas. Racine y Fénelon son, para ella, escritores de admirable delicadeza, pero lo que le hace caer en arrobos sin fin es el *Tancrède* de Voltaire, que arranca

emociones aún más intensas que Racine: "todo género de transportes [*voluptés*] del alma" [22]. Rousseau, a quien Madame de Staël ya había dedicado su primer tratado crítico (o, mejor dicho, no crítico), vuelve a ser inciensado: como pensador, "no ha descubierto nada, pero lo inflamó todo" [23]. Eso de inflamar, de prender fuego, es, según ella, función principalísima de la literatura: función emotiva y retórica, a la vez que moralizadora y utilitaria. Las obras maestras nos agitan en tumultuosos accesos de admiración: "La virtud tórnase entonces impulso involuntario, movimiento que se propaga a la sangre" [24].

Llegada a este punto, nuestra autora ya no sabe cómo distinguir entre literatura de imaginación y elocuencia. Vacila respecto al valor del verso para acabar dando primacía a la prosa apasionada de Rousseau sobre cualquier otro estilo. Y, sin embargo, ya no sabe diferenciar este estilo de la elocuencia de un abogado o aun de un conversador. Lo que ve en la literatura del porvenir —ella escribía en tiempos de la República, recién empezada la carrera de Napoleón— es su acción eminentemente social y práctica. Si el escritor del pasado tuvo sólo una utilidad indirecta, el nuevo, el republicano, podrá "salvar la inocencia..., derrocar el despotismo..., consagrarse a la felicidad del género humano" [25]. Claro que ese escritor será orador ante todo (aunque en letra impresa), expondrá ideas "filosóficas" (en el sentido francés) e inyectará cierto sentimiento de melancolía en "el siglo más corrompido del mundo" [26]. A juicio de nuestra dama, sinceridad y convicción son garantía suficiente de verdad, pues el sentimiento no puede errar. Se juntan así en ella, de una parte, la ardiente fe en el progreso y en la República; de otra, el sentido melancólico de la vida humana, triste y delicioso a un tiempo. Cuando habla concretamente de los géneros tradicionales (tragedia, épica, lírica), reconoce que con la Revolución vino la decadencia de costumbres y gustos. Pero tímidamente sólo aboga por aquellas innovaciones escénicas que permitan la creación de la tragedia histórica [27]. En poesía, Madame de Staël simpatiza con los imitadores de la poesía descriptiva inglesa: Delille, Fontanes y Saint-Lambert. En novela, quiere prosa poética al estilo de Rousseau o de B. de Saint-Pierre, o novela feminista y sensitiva. La literatura debe tener repercusión social, llevarnos con sus emociones a la virtud (entiéndase virtud republicana), a la ilustración, al liberalismo. No es

difícil ligar esta repercusión con las ideas críticas de la autora: virtud es, para ella, emoción; ilustración es simpatía; liberalismo, un sentimiento del corazón. Pretende así armonizar las contradicciones entre lo que podríamos llamar su árido intelectualismo y las efusiones emotivas roussonianas. Pero la contradicción no quedó oculta a los críticos del tiempo: ya Fontanes y Chateaubriand la señalaron netamente [28]. Además, la rápida ascensión de Napoleón dejó anticuado el alegato en pro de una literatura especialmente republicana. Este libro no tuvo ninguna resonancia entre los franceses.

Con el otro, *De l'Allemagne,* todo fué distinto. Hubo en él circunstancias que le dieron inmensa publicidad desde el primer momento. En 1810, cuando ya el libro estaba totalmente impreso, fué incautado por la policía francesa. El duque de Rovigo, ministro de Napoleón, dijo a Madame de Staël (en una carta célebre que ella hizo imprimir en su prólogo) que esa obra "no era francesa". Así, *De l'Allemagne* fué publicada en Inglaterra (en francés) por John Murray el mes de octubre de 1813 (precisamente por los días de la batalla de Leipzig); en diciembre ya había traducción inglesa. En mayo de 1814, apenas ocupado París por las tropas aliadas, salía allí otra edición. La aparición del libro constituyó un verdadero acontecimiento político, comparable —en cuanto al propósito— a la *Germania* de Tácito. Allí se pintaba a los franceses como pueblo bueno, sincero y religioso, formado por pensadores y poetas de pocas ambiciones políticas y de pobres sentimientos nacionales; pintura idílica que ya se había encargado de refutar la historia en los años que mediaron entre su redacción y su publicación. Pero esta imagen inventada por Madame de Staël, aunque la atacaran Heine y otros muchos, persistió en Francia hasta 1870. Por lo dicho ya se ve que el libro no es obra de crítica literaria en lo fundamental, sino pintura de una nación entera, cuadro de psico-sociología nacional y también algo así como recuerdos y apuntes de viaje. La parte propiamente literaria no abarca más que un tercio del libro; aun así, está siempre amenazada por la caracterización del espíritu nacional y por las impresiones personales de la autora.

Vistas con nuestro enfoque, estas partes superan con mucho, en lo poético-crítico, a *De la littérature.* Ha desaparecido ya toda retórica vaga, toda ignorancia de los hechos. En conjunto, el libro aporta sólida información de los textos conocidos por Madame de Staël, sal-

vados ciertos deslices o lagunas, en los datos, que pudiera encontrar el moderno especialista en literatura alemana. Se suele decir que la información, las ideas y la crítica que aparecen en dichas partes no son originales de Madame de Staël, quien, según eso, se habría limitado a ser portavoz de A. W. Schlegel y otros muchos informantes. Sin embargo, no cabe determinar con precisión hasta qué punto les es deudora, porque gran parte de sus datos es de fuente oral. Tuvo ella relación o amistad con personajes importantes, muchos de los cuales trataron de influirla con sus opiniones. Wilhelm von Humboldt fué su primer maestro de alemán y ya en 1799 le entregó un resumen (en francés) de su libro sobre *Hermann und Dorothea* [29]. Charles Villers —emigrado francés establecido en Alemania—, a quien ella encontró en Metz (1803), la documentó sobre Kant. Nuestra autora tuvo trato, durante su estancia en Weimar en el invierno de 1803-1804, con Wieland, Goethe y Schiller, y también con un joven inglés, Henry Crabb Robinson, que quizá fuera allí para instruirla en la filosofía germana y que realmente le facilitó varios estudios acerca de Kant [30]. En Berlín estuvo con Fichte y conoció a A. W. Schlegel, a quien se llevó consigo a su casa de Coppet (como a uno de su familia), donde tuvo muchas ocasiones de hablar con él. En 1808-1809 asistió en Viena a las lecciones de teatro dadas por Schlegel. Conoció además a otras celebridades alemanas: a Schelling, en Munich (1807); a Friedrich Schlegel, que la visitó en Coppet y luego en Acosta, y le dió lecciones de filosofía alemana en el invierno de 1806-1807 [31]. Zacharias Werner se cuenta también entre los visitantes de Coppet (1809). Y las fuentes impresas de Madame de Staël son más copiosas todavía. Sin embargo, quien lea *De l'Allemagne* verá en seguida —cosa curiosa— las pocas huellas que han dejado allí todos estos informantes y que no era nada fácil influir en el juicio independiente de su autora. Cabe, sí, conceder que la parte dedicada a Kant procede por lo general de Villers y que las siguientes, sobre la metafísica y la mística alemanas, traslucen el contacto con F. Schlegel y con Schelling. Pero en la crítica literaria es indudable que Madame de Staël se basa en el conocimiento directo de los textos, sin que en ningún sentido sea portavoz de A. W. Schlegel.

Cierto que a veces coincide con este autor; por ejemplo, en la pobre opinión que Goethe le merece como dramaturgo de piezas real-

mente representables, o al estimar a Jean Paul escritor de miras aprovincianadas y localistas. En algunos casos hasta se puede hablar de fiel transcripción de las opiniones de Schlegel, como cuando ella se queja del ocioso empeño de Schiller en destacar la justicia poética, castigando a la reina Isabel por la ejecución de María Estuardo [32]. Sólo en un punto —aunque de gran importancia histórica— siguió Madame de Staël claramente a Schlegel: al cambiar el término "nórdico", que antes empleaba, por el de "romántico". Todo un capítulo (el XI de la Segunda Parte) está consagrado a resumir ideas de Schlegel: que la poesía romántica es de espíritu cristiano, medieval, caballeresco y más afín a lo pictórico que a lo escultórico. Como el crítico alemán, Madame de Staël contrapone la antigua tragedia del acontecer a la moderna de carácter, el hado de los antiguos a la Providencia cristiana. Las diferencias entre la literatura francesa, de raíces populares y nacionales, y la alemana, más propia de las clases superiores, están también inspiradas en Schlegel y en Herder. Pero ese mismo capítulo trae una concepción de la poesía completamente ajena a Schlegel: "La poesía antigua —dice— es más pura como arte; la poesía moderna nos hace derramar más lágrimas"; esta última "se vale para conmovernos de nuestras impresiones personales; el genio que la inspira va derecho a nuestro corazón" [33].

En suma, Madame de Staël conserva intacta su concepción emotiva de la poesía. No simpatiza con el simbolismo, ni aun con el misticismo, en cuanto vía de acceso a una realidad superior, si bien es cierto que en el libro hay pocas huellas de tales doctrinas *. Varias veces alude (sin amabilidad) a las enseñanzas de la "nueva escuela" alemana, la romántica, y particularmente a los Schlegel, que todo lo centran en la objetividad y la ironía de la obra, desdeñando intolerantes la acción de las lágrimas y el valor del tema. Según ella, A. W. Schlegel es hombre de gustos simples y hasta rudos [34]. Al referirse

* Cf. *Oeuvres*, X, 264: "il faut, pour concevoir la vraie grandeur de la poésie lyrique... considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme". Esto suena a alemán, pero también podría ser roussoniano. *Ibid.*, X, 316: "C'est cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur. Le poète sait rétablir l'unité du monde physique avec le monde moral: son imagination forme un lien entre l'un et l'autre". Hay aquí como un eco de las *Briefe zur aesthetischen Erziehung* de Schiller. Pero en uno y otro caso se trata de pasajes sueltos.

al otro Schlegel, no revela ni vislumbres de sus teorías, aunque aluda al temprano libro de éste sobre poesía griega *. Además, en gustos y preferencias, la escritora ginebrina está muy distante de los Schlegel. Schiller, tan denigrado por ellos, le conmovía profundamente. Goethe, admiradísimo por August Wilhelm, se le antoja frío, objetivo, imparcial, más valioso por el *Werther* que por sus obras posteriores. Lo mismo pasa con Wieland, a quien elogia (frente a la triste opinión que de él tenían los dos hermanos), con Werner y con Kotzebue (apenas atendidos por August Wilhelm) [35]. Niebuhr, el renombrado historiador, atinó seguramente al decir que Schlegel no llegó siquiera a ver el manuscrito de nuestra autora [36].

No es que haya cambiado la orientación estético-literaria de Madame de Staël en *De l'Allemagne,* verdadera continuación de su otro libro. Pero como crítico ha progresado mucho, sobre todo en el análisis y caracterización de las obras. Su ideal es "la descripción animada de las obras maestras" [37], cosa que consigue bastante a menudo. Examina certeramente muchas piezas dramáticas, poemas y novelas alemanes, intercalando traducciones en prosa. De los tiempos primitivos de esta literatura nada sabía. Al *Nibelungenlied* se refiere breve y vagamente [38], a pesar de lo mucho que hubiera podido aprender sobre él en A. W. Schlegel. Quizá tomó del mismo autor la clara y precisa evolución de la literatura germana antigua, según la escribieran monjes, caballeros, artesanos o eruditos [39]. Cuando Madame de Staël comienza a decir algo de su cosecha es al acercarse a Wieland, Klopstock y Lessing, de los que traza excelentes y simpáticas caracterizaciones basadas en conocimientos de primera mano. En Wieland sabe ver la voz soterrada del sentimiento; en Lessing, sus méritos como crítico y como dramaturgo, que define muy bien y no sin reparos. En el examen de Winckelmann muestra alguna comprensión del historicismo: es necesario —cree— conocer la nación y la época a que pertenece la obra de arte, conjugar a la vez imaginación y estudio para salvar ese lapso de tiempo, devolviendo la vida a lo que parecía muerto para siempre [40]. En cambio, la caracterización de Herder des-

* *Ibid.,* XI, 139-140. En la reseña del *Woldemar* de Jacobi (XI, 370 y ss.), Madame de Staël se limita generalmente a reproducir las opiniones de Friedrich sobre el libro, cosa que molestó mucho a éste: véase la carta (17-I-1813) que escribió a su hermano, en *Briefe an seinen Bruder, A. W. Schlegel,* Berlín, 1890, pág. 539.

ilusiona por lo superficial y es de segunda mano. El gran héroe de nuestra autora es Schiller —que tan próximo estaba al ideal de "alma azotada por la tormenta" [41] que ella se había forjado—, conmovedor por su patética elocuencia. Sus obras son examinadas con mirada comprensiva y total, sin que falten algunos reproches certeros, ya que no nuevos. Así, hay objeciones al final de la *Doncella de Orleáns,* demasiado romántico, o al doble coro de la *Novia de Mesina* [42]. Pero las páginas dedicadas a Goethe contentan mucho menos. Madame de Staël describe en pormenor cada una de sus obras dramáticas, fustigando de paso la poco trabada estructura de *Goetz* o el final de *Egmont* y deteniéndose a probar lo poco que el personaje de Tasso concuerda con el histórico [43]. Da, además, pulcras traducciones de las más lindas baladas de Goethe [44]. Pero al encararse con *Fausto* (del cual sólo pudo conocer la primera parte) cae en los mayores embrollos y rompe el orden de las escenas. Perpleja la vemos al hablar de esta "pesadilla intelectual"; en lo que dice de Gretchen muestra su esnobismo socio-intelectual de dama afectadilla. *Fausto* se le figura un sueño o "delirio de la mente", algo que no se debe imitar ni repetir [45]. También le desconcierta *Wilhelm Meister,* del que sólo salva la figura de Mígnon, y aún más *Die Wahlverwandtschaften (Las afinidades electivas),* de oscurísima intención para ella [46]. Al tratar de esta última, reprocha sagazmente a Goethe aquella su "pereza de corazón", aquel desaprovechar la mitad de su talento por miedo a sufrir al conmover a sus lectores [47]. En suma, Goethe carece de entusiasmo, de fe, de filosofía positiva y firme: son las mismas acusaciones que cada vez más y más alemanes lanzaban contra el gran escritor.

Madame de Staël tiene poca simpatía a los románticos alemanes. Jean Paul le parece un provinciano demasiado candoroso para su tiempo; a él alude con aquella frase —tan citada—: "en los tiempos modernos es preciso tener espíritu europeo" [48]. Para ella, Wieland es poco alemán, poco nacional; Jean Paul, en cambio, es alemán demasiado puro y localista. Para probarlo cita unos pasajes del *Siebenkäs* de éste (entre ellos el "Sueño del Cristo muerto"), pero alterando por completo todo el sentido al prescindir de la conclusión. No le valieron las protestas a Jean Paul y este "sueño" se convirtió en pieza de evidencia del ateísmo germano, causando fuerte impresión en Vigny y en Hugo [49]. Madame de Staël conocía también a Tieck, claro está: tiene elogios

para el *Sternbald,* cuya atmósfera bohemia le complacía, y estudia algunas comedias suyas como ejemplos del revivir de la fantasía aristofánica que predicaban los alemanes [50], pero se ve que este autor no le interesaba demasiado. Quien le impresionó muchísimo —¿no es extraño?— fué Zacharias Werner, a su juicio el primer dramaturgo alemán al morir Schiller. Con tanta simpatía estudia sus dramas, incluso *Attila,* que muchos creyeron ver a Napoleón en el retrato que ella hacía del Azote de Dios [51]. Nos cuenta también el argumento del *Veinticuatro de febrero,* drama que en el teatrito particular de Madame de Staël habían representado Schlegel y Werner y que le parecía admirable por los efectos teatrales y el colorido poético. Lo que ya no ve con buenos ojos son las ideas místicas de Werner ni su gusto en describir las torturas corporales [52]. Como siempre, la autora se acoge a su saludable posición intermedia: nada de idealismo o de misticismo nebuloso, pero nada tampoco de naturalismo, de cuadros horripilantes y desagradables.

De este modo la simpatía por la literatura alemana es refrenada en todo momento por la adhesión casi instintiva a los principios del gusto francés. No los entiende rígidamente Madame de Staël, pues separa los principios eternos de los temporales y está pronta a renunciar a las reglas, pero sí cree que los eternos se conciertan a maravilla con el neoclasicismo francés. Hay en ella como una dualidad de juicio. Sí admite ciertas bellezas irregulares, también deplora el mal gusto, las extravagancias. Le gustaría tener las dos cosas: una literatura alemana más regular y de mejor gusto; una literatura francesa menos rígida en los convencionalismos, más abierta al vuelo de la imaginación. Su esperanza es que los franceses sean más "religiosos" y los alemanes "un poco más mundanales" [53].

Pero este deseo de conciliación equilibrada, de armonía espiritual de Europa mal se compagina con el otro de que cada nación exprese su carácter genuino lo más libre y nítidamente posible. Wieland, a quien ella personalmente admiraba, es dejado en manos de los nacionalistas de su país: "es preferible la originalidad nacional, por lo cual, aunque Wieland sea un gran maestro, es de desear que no encuentre discípulos" [54].

Madame de Staël elogia a Lessing por haber defendido el derecho de los alemanes a tener sus propios gustos nacionales. Después de ex-

poner las diferencias entre lo clásico y lo romántico, confiesa así su preferencia por el romanticismo: "La literatura romántica es la única que todavía admite perfección, porque como hunde sus raíces en nuestro propio suelo, sólo ella puede volver a crecer y a revivir, expresar nuestra religión, evocar de nuevo nuestra historia" [55]. El arte literario de los antiguos es cosa de trasplante entre nosotros; el romántico o caballeresco es planta indígena.

La épica que ella concibe es por entero primitivista, ossiánica: "Un poema épico casi nunca es obra de un solo hombre y en él colaboran los siglos mismos, por decirlo así...; los personajes del poema épico deben ser representantes del carácter primitivo de su nación" [56]. Nunca se observan mejor los distintos gustos de las naciones que en el teatro. Por eso "nada más absurdo que querer imponer a todas las naciones el mismo sistema" [57]. Pero Madame de Staël, lejos de seguir su propio consejo, hace sugerencias para liberalizar el sistema francés o critica el teatro alemán por no ajustarse a las normas galas. Respecto a las unidades, su opinión coincide con las de Johnson y Schlegel: sólo es indispensable la unidad de acción; los cambios de lugar y la ampliación del tiempo son tolerables si con ellos se refuerza la emoción y la ilusión dramática. Prefiere la prosa al alejandrino, tan solemne y uniforme. La tragedia histórica le parece el ideal artístico de su siglo, el mejor remedio contra la peligrosa esterilidad del teatro. Y, sin embargo, desaconseja adoptar los principios alemanes, siendo severísima para todo atentado de éstos contra el gusto. Por ejemplo, le disgusta en *María Estuardo* la escena de la confesión; en las baladas y elegías de Goethe, el tema erótico. Ante el *Fausto* se la ve llena de prejuicios en favor de los personajes de las clases privilegiadas (de ahí las observaciones sobre Klärchen y Gretchen); horrorizada por las palabras del moribundo Valentín, que maldice a Gretchen (ello va contra la dignidad de la tragedia, a su juicio) [58]; disgustada por la presencia de Mefistófeles (aunque el demonio —concede— es personaje menos ridículo en la escena alemana que en la francesa). Hasta le gustaría bautizar con "nombres famosos" a los personajes de una tragedia del siglo XVIII —*Zwillinge* (1775) de Klinger— para conseguir mayores efectos: "En la tragedia son necesarios temas históricos o tradiciones religiosas que despierten grandes recuerdos en el alma de los espectadores" [59]. En la comedia, es preferible Molière a cualquier otro

autor por su perfecto conocimiento de la sociedad. Hay en el libro de Madame de Staël un capítulo entero (*De la Déclamation*) dedicado al arte de la interpretación dramática, sobre todo al de Talma en su representación de *Hamlet;* pese a la adaptación de Ducis, horriblemente mutilada, Talma logra unir maravillosamente a Shakespeare y a Racine: "¿Por qué no han de intentar también los autores dramáticos combinar en sus composiciones lo que este actor ha sabido casar así en su arte?" [60].

El cosmopolitismo acaba, pues, imponiéndose a las teorías nacionalistas: "Las naciones han de servirse de guías las unas a las otras... Convendría, pues, que todo país sea acogedor con las ideas extranjeras, porque en este asunto la hospitalidad hace la fortuna de quienes reciben" [61]. *De l'Allemagne* fué pieza importante en aquella "literatura universal" que Goethe vería más tarde como síntesis del espíritu europeo. Las mismas limitaciones de la autora en gustos y simpatías reforzaron el efecto del libro. Su teoría literaria apenas si se salía del sentimentalismo a lo Rousseau. Sus tendencias, suavemente prerrománticas, eran favorables a la tragedia histórica, a la poesía descriptiva, a la novela sentimental. En cambio, era inflexible con la *bizarrerie* de los alemanes, ya fuera el Goethe de *Fausto,* ya Jean Paul. Este enraizarse en el pasado francés es lo que haría difundirse su voz allende los confines de Francia.

En Francia provocó el libro acaloradas polémicas: unos lo tachaban de poco patriótico; otros lo acogían jubilosos y aun lo creían demasiado tímido. Entre estos últimos se cuenta Alexandre Soumet, que en su obra *Scrupules littéraires de Madame de Staël* (1814), atacó duramente el neoclasicismo francés y propugnó una crítica atenta a las bellezas artísticas [62]. Soumet era gran admirador de Klopstock y de Schiller: absolvió de toda culpa a *María Estuardo,* incluso de haber llevado a escena la confesión. En Inglaterra el libro de Madame de Staël levantó muchos elogios, aun del propio Jeffrey, convirtiéndose en fuente clásica de información sobre Alemania, por lo menos hasta el advenimiento de Carlyle. También fué muy leído en los Estados Unidos; así Emerson, etc. Y era natural que los alemanes se sintiesen halagados por el éxito de la obra. Goethe reconoció generosamente sus méritos históricos (y eso que no estaba muy conforme con lo que de sus obras decía la autora) [63]. Jean Paul señaló, con burlona benevolen-

cia, lo limitado del saber y la penetración de la dama [64]. El conde Otto von Loeben le echó en cara ásperamente haberse olvidado de Novalis y Fouqué y no compartir las ideas románticas alemanas [65]. Mucho de lo que decían los críticos alemanes era verdad y, sin embargo, nada puede deslucir los méritos del libro: realmente éste abrió brecha en aquella especie de muralla china que se erguía entre las naciones; tuvo enorme importancia en la divulgación del término y del concepto "romántico"; dió el primer paso para emancipar a los franceses de las ligaduras neoclásicas y, en fin, fué el verdadero manifiesto del cosmopolitismo literario.

Chateaubriand (François-René, Vizconde de, 1768-1848) es, a primera vista, la figura más opuesta a Madame de Staël que se pueda imaginar. Apenas vuelto de su destierro en Inglaterra, inició su carrera literaria francesa arremetiendo contra *De la littérature,* que acababa de publicarse [66]. Hace ver, a este propósito, que melancolía y creencia *en la perfectibilidad son cosas contradictorias; advierte a Madame de* Staël que Ossian es una falsificación literaria, pues su espíritu es cristiano y revela una moralidad ideal inconcebible en la Caledonia del siglo III; finalmente, y no sin afectación, se opone en persona a la autora: "mi manía es ver a *Jesucristo* en todas partes, como la de Madame de Staël es la *perfectibilidad*" [67]. Este aristócrata católico y de rancio linaje, empeñado en restaurar la religión y la dinastía de sus mayores, diríase que nada puede tener en común con la dama protestante de Ginebra, amante del progreso y el liberalismo.

Ahora bien, si nos limitamos —como es nuestra obligación— a los gustos y a la teoría y crítica literarias, el contraste pierde fuerza. Los ideales poéticos de Chateaubriand no están tan distantes, en verdad, de los de Madame de Staël: también él erige en modelos inmediatos a Rousseau, B. de Saint-Pierre y Ossian. Ambos creen que donde se expresa mejor la verdadera poesía es en la prosa rítmica que canta las ansias infinitas del hombre (y de la mujer), la vanidad de la existencia. Ambos centran su gusto literario en el clasicismo francés, pero no sin alguna amplitud de criterio, acogiendo en él, por ejemplo, a Milton y (en parte) a Dante y a Shakespeare. Por último, ambos contribuyeron a avivar el sentimiento de lo histórico, a entender la literatura en su marco temporal concreto. Lo más importante que Chateaubriand

trajo a la crítica fué el sugerir la relación de la literatura con los cambios de la sensibilidad y el espíritu religioso. Vistos en esta amplia perspectiva, Chateaubriand y Madame de Staël se agrupan en un mismo cuadro.

Le Génie du Christianisme (1802) es una apología general del cristianismo (o del catolicismo, mejor) dirigida contra el espíritu escéptico y ateísta del siglo XVIII y la Revolución francesa. Lo que aquí nos interesa, y lo que contó en la época, es la defensa de las bellezas del cristianismo. Chateaubriand quiere demostrar que esta religión no es sólo la única verdadera, sino "la más poética, la más humana, la más favorable a la libertad, a las artes y a las letras" [68]. En lo literario, la argumentación se basa en ir confrontando diversos pasajes y figuras de la poesía grecolatina con otros modernos. Es un nuevo debate entre modernos y antiguos que acaba con el triunfo de los cristianos, los modernos. Pero ¿qué valor crítico puede haber en afirmaciones como éstas?: el Adán de Milton es más "majestuoso y noble" que el Ulises de Homero; Lusignan, en la *Zaïre* de Voltaire, exhortando al martirio a su hija, es padre más heroico que el Príamo pintado por Homero humillándose ante Aquiles —el matador de su hijo— y preguntándole por el cuerpo de Héctor; la Andrómaca de Racine es madre de más tiernos sentimientos que la Andrómaca de la antigüedad; el Guzmán de la *Alzire* volteriana no es tan dócil y sumiso como el Telémaco homérico, y así sucesivamente [69]. En la mayoría de los casos, esos pasajes y caracteres no son comparables críticamente, porque ser hijo o ser madre no es criterio de excelencia fuera del contexto en cuestión. Las normas que ahí se siguen son de lo más externo y valdrán para comparar figuras de la vida o de la historia, pero no de la literatura. El éxito y la grandeza literaria no guardan relación con las preferencias morales de cada caso. El mismo Chateaubriand hubo de admitir que la escena de Príamo y Aquiles es de una grandeza incomparablemente mayor que la del parlamento de *Zaïre*. Ulises y Penélope forman "una pareja de casados" mucho más convincente que Adán y Eva (en Milton), sea cual fuere la supuesta superioridad abstracta de estos últimos. En suma, todo el plan en que se fundan estos paralelos es de lo más mecánico y pueril.

Sin embargo, hay en Chateaubriand intuiciones críticas preciosas. El fué el primero que estudió la literatura francesa del XVII no como

un renacimiento de la antigüedad clásica, sino como arte profundamente cristiano y netamente opuesto al del decadente y descreído siglo XVIII. Tenía una sensibilidad especial para gustar lo que hoy diríamos "barroco", para penetrar en aquellos conflictos entre amor y deber, cuerpo y alma, que tan cristianos le parecían, aun envueltos en ropajes antiguos. Así, la Ifigenia de la tragedia raciniana es, en el fondo, la joven cristiana que se pliega a la llamada del Cielo; Fedra "es la réproba cristiana, es la pecadora que ha caído viva en las manos de Dios" [70]. Hasta Voltaire, el enemigo de la Iglesia, hubo de componer sus tragedias con sentimientos y conflictos que no cabe imaginar sin la espiritualidad cristiana.

Cuando Chateaubriand se olvida de paralelismos y deja a un lado los desprecios a la mitología clásica, sabe dar jugosas interpretaciones de los grandes escritores franceses del pasado. Sus dechados de cristiandad son Pascal, Bossuet, La Bruyère y Massillon. Aun Molière y La Fontaine le parecen tocados de melancolía, conmovidos por el sentimiento de la vanidad de todas las cosas que es el tema capital de Chateaubriand. Este exaltar a los clásicos cristianos del siglo XVII sirve, además, para robustecer la tesis general del libro: sin religión no hay belleza ni arte posibles. La incredulidad es causa primordial de la decadencia del gusto y del genio. El espíritu racionalista, a la vez que destruye la imaginación, mina también los cimientos de las artes bellas. Por eso el siglo XVIII "disminuye día a día en nuestra perspectiva, mientras que el XVII parece crecer más cuanto más nos alejamos de él; aquél se hunde en el abismo, éste se eleva hasta los cielos" [71].

Chateaubriand posee también un sentimiento de la naturaleza y unas dotes descriptivas nuevos por entonces. Para él, este modo de sentir difiere del de la antigüedad, y lo trata de hacer ver estableciendo su genealogía. La antigüedad —cree— no conoció esa especial poesía descriptiva, de la soledad, los desiertos y los cielos infinitos, en que el hombre desaparece ante la grandeza de Dios. La mitología clásica, llena de ninfas y náyades, empequeñece la naturaleza, la hace amena, puramente humana, morada habitable. Solamente con el cristianismo aparece el sentimiento del paisaje en sí mismo, desligado del hombre. El rastrear las huellas de esa poesía hasta el tiempo de los anacoretas, como hace Chateaubriand, es empresa quimérica, pero nuestro autor atina al distinguir las etapas de la poesía descriptiva moderna: la

reacción del siglo XVII contra la pastoral renacentista; la escuela británica acaudillada por Thomson; sus imitadores franceses. En cuanto a él mismo, se sitúa aparte de sus coetáneos (tales como Delille, que le parecen practicones puntillistas de la vena bucólica) para creerse descendiente de los viajeros y misioneros jesuítas del XVII y de Bernardin de Saint-Pierre, "que debe al cristianismo su talento para pintar escenas de soledad" [72]. Tal tesis está algo forzada, pero nos da un dato más para el gran problema de la oposición entre antiguos y modernos.

La parte crítica del *Génie* culmina con minuciosos paralelos entre Virgilio y Racine, Homero y la Biblia [73]. En opinión de Sainte-Beuve, el primero de ellos es la pieza crítica más importante de Francia y comparable a lo mejor de Lessing o Herder [74]. Pero en realidad este mecánico sopesar y declarar preferencias no merece tantas alabanzas. He aquí lo que se nos dice. Racine brilla en la invención de los caracteres: su Fedra es más apasionada que la Dido de Virgilio. La lira del latino es más quejumbrosa que la del francés. Virgilio es el mejor amigo del hombre solitario; el compañero de las horas íntimas. Racine ha vivido demasiado en la Corte; con él nos parece vagar por el abandonado parque de Versalles. En Virgilio está toda la naturaleza: la hondura de la selva, la visión de las montañas, la orilla del mar donde las desterradas otean, llorando, la inmensidad de las olas. Qué difícil es decidirse entre este Virgilio, el poeta de *sunt lachrymae rerum,* y Racine; en verdad que fueron almas hermanas. Si Racine gana la partida sólo es a causa de la tesis en litigio, a causa de haber escrito *Athalie,* "la más perfecta obra del genio inspirado por la religión" [75]. Más fácil resulta —en el otro paralelo— decidirse por la Biblia, pues el estilo de sus libros (Chateaubriand se inspira aquí en Lowth) es tan sencillo como sublime, mientras que el de Homero es más libre, más flúido, más lleno de improvisaciones. Este apartado concluye con una parodia: Chateaubriand elige un pasaje del *Libro de Rut* y lo reescribe en un estilo florido y seudohomérico [76].

En el célebre ensayo sobre Dussault (1819), Chateaubriand incita a "abandonar la mezquina y fácil crítica de los *defectos* en pro de la grande y difícil crítica de las *bellezas*" [77]. Su método se suele basar en el acopio de citas, en la valoración y confrontación de textos, con alguna que otra observación sobre métrica y empleo de vocales y con-

sonantes. Nunca trata de caracterizar una obra o un autor, ni tampoco de aducir argumentos especulativos, teóricos. Cuando apela a principios generales, es para caer en los tópicos clasicistas. Así, el ensayo dedicado a Shakespeare (1801) hay que clasificarlo como crítica de los defectos. Chateaubriand reconoce en Shakespeare grandes méritos históricos, conocimiento del alma humana, arte de pintar escenas impresionantes e intensas; pero a pesar de esto le niega todo arte. Como los franceses anteriores, como los ingleses mismos, Chateaubriand es ciego para aquella maestría teatral, es insensible a aquella riqueza idiomática, en la que sólo ve énfasis y ampulosidad. Por eso dirá que "Escribir es un arte...; el arte tiene sus géneros necesariamente, y cada género sus reglas". Y se imagina poder devolver la pelota a los admiradores de la naturalidad de Shakespeare: "Racine, cuando está en toda la excelencia de su arte, es más natural que Shakespeare, como Apolo, al mostrarse en toda su divinidad, tiene formas más humanas que una tosca estatua egipcia" [78].

Todos los juicios de nuestro autor están calcados por el mismo patrón clasicista. El *beau idéal* tapará todo lo bajo y feo; la bella naturaleza prescindirá de imitar monstruos; el gusto es el buen sentido del genio, que sin él sólo sería sublime locura; las reglas —incluídas las tres unidades— valen en todo tiempo y lugar, pues se fundan en la naturaleza misma [79]. A esos cánones apela también Chateaubriand al presentar, explicar y defender sus propias obras. En su minuciosa defensa de *Les martyrs,* le vemos preocupado por la pureza de los géneros literarios y con larga retahila de autoridades refutar, una a una, las objeciones más pedantescas. He aquí sus propias palabras: "Yo no quiero cambiar nada ni hacer ninguna innovación en la literatura; yo adoro a los antiguos y los tengo por maestros míos: yo adopto por completo los principios establecidos por Aristóteles, Horacio y Boileau" [80]. *Le Génie du Christianisme* podría parecer que muestra alguna simpatía hacia el simbolismo poético, pero la verdad es que Chateaubriand sólo tolera las alegorías de cualidades y afectos y tiene una pobre idea del sentido alegórico y figurativo de la Biblia [81].

La única novedad teórica (dejando a un lado la acostumbrada defensa de lo maravilloso cristiano) está en la importancia con que se mira la participación del autor en su creación. Chateaubriand está seguro de que "los grandes escritores han llevado su historia personal

a sus obras. Cuando mejor se pinta el propio corazón es cuando se atribuye a otro, y la parte mejor del genio está formada de recuerdos" [82]. Así, aun sin identificar del todo al autor con el personaje, cree que Milton ha pintado en Satanás "su propio espíritu de perdición", como en el amor de Adán y Eva ha reflejado algo de sus experiencias matrimoniales. Y la melancolía característica de Virgilio no es más que una proyección de su tartamudez, de su mala complexión, de sus desilusiones amorosas [83]. Pero esta interpretación no se impone de modo absoluto, ni supone abandonar el esquema general del clasicismo.

Con los años Chateaubriand modificó un poco su postura crítica. Más conservador que nunca, se arrepentiría de la resonancia y los efectos de sus obras; si Goethe renegó de Werther, él rechazaría la prole de René [84]. En un principio había aceptado de buena gana el título de fundador de una nueva escuela *, que a su juicio suponía una vuelta a los puros principios del siglo XVII, pero después fué discrepando cada vez más de los excesos del romanticismo. Con Lamartine y con Hugo se mostró muy frío, condenando el drama de sangre y horrores **. A George Sand le predicó moralidad, en la esperanza de que la edad madura, "el cierzo", le haría ver la vanidad de las pasiones [85]. La admiración a Béranger era de tipo político, pues Chateaubriand no había de temer la comparación con un autor de canciones populares [86].

Su obra crítica de más aliento es el *Essai sur la littérature anglaise* (1836). Pero muchas veces defrauda por estar llena de lagunas y errores, con monótonas digresiones sobre Lutero, Lamennais, Danton, etc. Todo el estudio de los primeros períodos está tomado de

---

* Comp. la carta a Fontanes (23-IX-1802), a raíz de la visita del autor a La Harpe: "Je sors de chez la H. Il est sous le charme. Il dit que vous finissez l'antique école et que j'en commence une nouvelle". (*Correspondance générale*, I, 66). En la reseña de De Bonald (1802), Chateaubriand prevé transformaciones y también el triunfo de quienes se apoyan en las grandes tradiciones (*Oeuvres*, XVII, 109-110).

** Sobre Lamartine, véase A.-C. Comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, París, 1859, págs. 113-114. Sobre Víctor Hugo, Gillot, *Chateaubriand*, págs. 286-287, y Louis Barthou, *Chateaubriand et Victor Hugo*, en *Annales romantiques*, IX (1912), 49. Barthou recoge una carta de felicitación de Chateaubriand a Hugo por el éxito de *Hernani*. Sobre el drama romántico, véase *Oeuvres*, XXII, 268-270 (*Essai sur la littérature anglaise*).

fuentes inglesas y anticuadas, sin juicio ni proporción. El tratamiento de Chaucer y Spenser es grotesco e injusto. En realidad son sólo Shakespeare, Milton y Byron los autores examinados con algún cuidado y detención. Los capítulos dedicados a Shakespeare se presentan prometedores. Chateaubriand confiesa: "En otro tiempo yo medía a Shakespeare con los anteojos de lo clásico..., microscopio inaplicable a la observación de conjunto" [87]. Este apartado acaba con un panegírico en el que Shakespeare es colocado entre los cinco o seis *génies-dominateurs* o *génies-mères* de la historia literaria, junto con Homero, Dante y Rabelais, a todos los cuales alcanza ahora la nueva tolerancia. Pero en el ínterin Chateaubriand transcribe, be por ce, su crítica de treinta y cinco años antes, añadiéndole una desdeñosa mirada a las comedias de Shakespeare y a sus heroínas, supuestas "sombras ossiánicas" que no resisten el paralelo con la Esther de Racine [88]. No ha variado el punto de vista: los escritores románticos (p. ej., Shakespeare y Dante) ganan extractados; los clásicos tienen el mérito de "la perfección de conjunto y la justa proporción de sus partes" [89]. Shakespeare —concluye Chateaubriand— carece de toda dignidad en sus obras y aun en su vida misma; además, no tenía gusto, la pureza de gusto que tan raramente aparece en la historia del mundo (sobre todo —suponemos— en el siglo de Luis XIV).

Milton era, de los poetas ingleses, el que más se acercaba a los sentimientos y gustos de nuestro autor; en el *Génie* se le alega a cada paso. Ya al final de su vida, Chateaubriand publicó una traducción completa, en prosa, del *Paraíso perdido*, y en el *Essai* dió una descripción muy completa de las otras obras del poeta. Singular simpatía la de Chateaubriand que se extiende incluso a las partes del *Paraíso* tradicionalmente más criticadas. El no cree que los últimos cantos sean inferiores a los primeros; alaba mucho las figuras del Pecado y la Muerte; comprende la sutil invención de la artillería celestial. A la teología del poema dedica dos notables páginas que dilucidan las tendencias antagónicas de las ideas de Milton a la luz de un exacto conocimiento filosófico-teológico. Y otra vez lo interpreta como obra autobiográfica: "En cada verso del *Paraíso perdido* nos encontramos con el republicano; el discurso de Satanás respira odio a toda dependencia y sujeción" [90]. Ya no hay ni rastros de su antigua opinión de que Milton debería haber nacido en Francia con los gustos de

Racine y de Boileau [91]. Chateaubriand se interesa ahora hasta por la política de Milton, quien se le aparece como el profeta sombrío y desesperado de una democracia universal.

Algo forzado parece el paralelo entre Milton y Chateaubriand, ambos al servicio de grandes figuras, Cromwell y Napoleón, respectivamente. Más plausible es la comparación con Byron que de sí mismo establece Chateaubriand: los dos, aristócratas; los dos arrastrando "la pompa de sus sangrantes corazones" a través de Europa, hacia Oriente. Pero Chateaubriand se cuida de dejar bien sentadas su prioridad y su preeminencia. Porque Byron es un imitador desagradecido, que adopta actitudes insinceras, que no tiene fe alguna (signo seguro de superficialidad) [92]. En cuanto a Walter Scott, no es más que el iniciador de un género falsísimo y no ha pasado de la sobrehaz de las cosas *. El supuesto carácter épico de *Les martyrs* impidió quizá a Chateaubriand ver que él también había escrito una especie de novela histórica. Esa obra, basada en mil fuentes penosamente recompuestas, anotada y defendida por su mismo autor, es la precursora, nada menos, que del inefable *Quo Vadis?*

En suma, la crítica de Chateaubriand nunca se emancipa del todo de los cánones formulados por el neoclasicismo francés, en reglas y en gustos. El método de que se vale está circunscrito todavía a las comparaciones retóricas o al comentario detallado de las bellezas concretas. Aun sin ocupar un lugar elevado en la teoría o en los métodos, Chateaubriand refleja bien el cambio de sensibilidad de su tiempo, de que tan elocuente testimonio dan sus obras de creación. Si apenas conoció o le preocupó la literatura medieval (salvo Dante quizá), prestó atención, en cambio, al feudalismo, la caballería y el arte gótico. No puede decirse que Chateaubriand sea un gran historiador de la literatura (el *Essai* no es más que una recopilación de fuentes), pero no hay duda de que su penetración histórica general y su fina sensibilidad para el fluir temporal contribuyeron al despertar del sentido histórico en Francia. Nueva era la atención al fondo cristiano de los clásicos del XVII y ello ayudó a entenderles como fuente de una tradición inin-

---

* *Oeuvres*, XXIII, 333 y ss. (*Essai*, II). Chateaubriand muestra preferencia por Manzoni (pág. 334) y alude desdeñosamente a *Notre Dame de Paris* de Víctor Hugo: "Il me restait pour dernière illusion une cathédrale; on me la fait prendre en grippe" (pág. 333).

terrumpida, aun después de relajarse el apego al neoclasicismo estricto. La admiración por Milton y el vivísimo interés por Shakespeare corren parejas con los más entusiastas esfuerzos de Madame de Staël en pro de la literatura alemana. Pero lo más característico de Chateaubriand es haber sido uno de los iniciadores del esteticismo romántico, no ya sólo por su actitud ante las bellezas del cristianismo y especialmente del ritual católico, sino también por su fervorosa exaltación de la eternidad del arte y por el culto a la superioridad y apartamiento del genio. Recordemos su reveladora actitud estética frente a una tempestad en el mar —cuando, siendo aún un niño, cruzó el océano camino de América—, considerando preferible a esta real la pintada por Homero [93]. Y, en las *Mémoires,* aquel pasaje donde hace el recuento de los veintiún personajes —ya fallecidos— que con él participaron en el Congreso de Verona: "¿El emperador de Rusia, Alejandro? —Muerto. ¿El emperador de Austria, Francisco I? —Muerto. ¿El rey de Francia, Luis XVIII? —Muerto... Nadie se acuerda ya de los discursos que pronunciábamos en la mesa del Príncipe de Metternich; pero, ¡oh poder del genio!, ningún viajero podrá jamás oír el *canto de la alondra en los campos* de Verona sin acordarse de Shakespeare" [94]. Palabras que nos parecen muy dudosas hoy, cuando el recuerdo del pasado y de la máxima literatura está más borroso que nunca y la "inmortalidad" de las obras literarias, aun de las más grandes, tan en precario. Precisamente ha sido el esteticismo romántico, con sus excesos, con su tendencia absolutista (y por eso indefendible) a la supremacía del arte —y Chateaubriand se cuenta entre los primeros promotores de ello— una de las causas de esta reacción que casi está a punto de destruir el legítimo puesto que corresponde a la literatura y a las artes en el panorama de la cultura humana.

Capítulo IX

STENDHAL Y HUGO

La historia del romanticismo francés, que culmina en el resonante triunfo de *Hernani* (1830), ha sido contada y estudiada mil veces, con todo lujo de detalles. En ella rara vez se habla de sistemas críticos en pugna, sino de camarillas, de grupos y *cénacles* de distinta índole; también, como es inevitable, de ideas políticas, con sus partidismos, deserciones y conversiones. Madame de Staël y Chateaubriand lo dicen ya con sus nombres: los primeros románticos podían elegir entre la filiación liberal o la católico-realista. Al llegar la Restauración de 1814, era natural que los románticos se vinculasen al bando católico. Luego, a medida que cunde la oposición al régimen borbónico, muchos románticos se pasan al campo liberal (que por algún tiempo había significado lo mismo que apego a Napoleón). Otros, como Alexandre Soumet, "desertaron" para irse a las filas clásicas, llegando a ser miembros electos de la Academia. Stendhal queda un tanto aparte de estas actitudes, pues tras unos años de clasicismo juvenil, fué consecuente liberal, admirador de Napoleón y romántico. Pero para nuestro tema —la crítica— estos encuadres políticos tienen poca importancia. Las vicisitudes del romanticismo francés caben mejor en la historia literaria o social. En lo crítico, las polémicas están cohibidas dentro de angostos límites y plantean los problemas de modo simplista. Eran discusiones que apenas rozaban las cuestiones literarias esenciales, hasta que Víctor Hugo, en el prólogo del *Cromwell* (1827), se lanzó gallardamente a las aguas de la historia de la poesía y la estética general. Los ro-

mánticos combatían el clasicismo, sistema osificado de reglas, en nombre de la libertad, pero libertad de técnica literaria casi siempre: en la lírica, verso más libre; en la dramática, violación de las unidades. Aquella revolución artística que, al decir radical de Hugo, conmovería al mundo:

Je fis souffler un vent révolutionnaire,

queda desmentida a confesión propia poco después:

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur! Plus de mot roturier!
Je fis une tempête au fond de l'encrier [1].

Los franceses luchaban para llevar a escena palabras como *poulet, mouchoir, pistolet.* Sí, fué una tempestad... en un tintero.

No se piense que tales libertades técnicas suponen un nuevo ideal poético. La obra de los poetas románticos no rompe de raíz con la retórica neoclásica. Lamartine, Vigny o Hugo no son verdaderos innovadores de la poesía, pues éstos no llegarán hasta Baudelaire y Rimbaud. En cuanto al teatro romántico, hoy no le damos gran importancia, ya que no fué capaz de crear obras de alta calidad. Tan sólo en la novela, en la nueva novela realista de Stendhal y de Balzac, sopla el fuerte "viento revolucionario". En efecto, el romanticismo no hizo más que resucitar aquella concepción emotiva de la poesía que hemos visto defender a Dubos, a Diderot, a Madame de Staël. Las consignas del tiempo —entusiasmo, inspiración, genio, profundidades del corazón— estaban ya muy trilladas en la historia de la crítica. Vemos que Hugo se pregunta, en 1819: "¿Qué es, pues, un poeta? Un hombre que siente intensamente y expresa sus sensaciones en una lengua más expresiva", y cita en su apoyo una frase de Voltaire: "La poesía casi no es más que sentimiento" [2]. También Stendhal cree —al menos cuando habla de poesía— en el mito de lo sincero y lo espontáneo: "No puede pintarse bien más que lo que se ha sentido", dice en uno de sus primeros aforismos, y lo refuerza con la frase horaciana "si vis me flere..." [3]. Pero la verdad es que Stendhal no se preocupaba por la poesía ni toleraba el teatro en verso.

No todo, sin embargo, es entonces emocionalismo; también hay huellas de platonismo en varios escritores, aunque suele tratarse de la vaga y difusa idea de que la poesía alienta en todas las cosas y seres, idea que igualmente encontramos a veces en los alemanes y aun en los ingleses (Hazlitt, Shelley). Según Lamartine, "hay más poesía en cualquier rinconcillo de sus cuadros [los de la naturaleza] que en toda nuestra poesía humana", pero de su propia poesía dice que es un "desahogo del corazón", "suspiro o grito del alma" [4]. Hugo, en el prólogo de 1826 a sus *Odes et ballades,* afirma que la poesía vive en el corazón de todo: en la naturaleza, en la religión, en el hombre [5].

Solamente hubo un escritor —aunque se mantuvo en plano alejado— que intuyó cierta poesía de tipo imaginativo: Joseph Joubert (1754-1824). Más que crítico que se dirigiera al público, era un cultivador del aforismo al estilo de la gran tradición francesa. Como sus obras no fueron publicadas hasta 1838, y aun entonces en breve selección, no pudo influir, sin embargo, en el desarrollo de las ideas críticas [6]. La mayoría de los dichos de Joubert (tan admirados) sobre la poesía se limitan a formular la reacción sentimentalista ante el racionalismo del XVIII: "No hay poesía sin entusiasmo"; "La lira es, por decirlo así, un instrumento alado"; "Los versos bellos son los que se exhalan como sonidos o perfumes"; "Quien no haya sido piadoso, nunca será poeta" [7]. Joubert sólo es excepcional cuando declara que el poeta "purga y vacía de materia las formas, con ayuda de ciertos rayos", o que "nos hace ver el universo tal como es en la mente de Dios" [8]. Ese platonismo se basa en el papel que la imaginación desempeña en el arte y en la vida: "Llamo imaginación a la facultad de hacer sensible todo lo que es intelectual, de dotar de cuerpo a lo que es espíritu, y en suma, de sacar a luz, sin desnaturalizarlo, lo que es en sí invisible" [9]. Parece aquí entreverse, sin nombrarlo, el problema del simbolismo artístico, la síntesis de lo particular y lo universal, la tarea de convertir en lenguaje material lo que es anímico y espiritual. Como Rivarol, Coleridge y muchos alemanes, Joubert distingue dos clases de imaginación: "la imaginativa, facultad animal [que es] tan diferente de la imaginación, facultad intelectual". La primera es pasiva; la segunda, "activa y creadora" [10]. Casi siempre, la imaginación de que nos hablan estas observaciones es "una especie de memoria": "la memo-

ria, como almacén en donde se provee la imaginación", o bien es un "pintor", que "pinta en nuestra alma y también fuera, en las de los demás. Todo lo reviste de imágenes" [11]. Se trata, en sustancia, de la imaginación visual de Addison y de todo el siglo XVIII, con algún que otro destello de potencia creadora.

En los libros de memoria de Joubert hay otras expresiones notables: así, que el poeta debería devolver a las palabras su sentido físico primitivo, "pulirlas..., reacuñar esta moneda..., renovar la impronta de sus trazos borrosos" [12]. He aquí cómo entendía Joubert la concisión expresiva y las diferencias entre poesía y retórica: "Lo propio del poeta es ser breve; es decir, perfecto, *absolutus,* como decían los latinos. Lo propio del orador es ser flúido, abundante, espacioso, derramado, vario, inagotable, inmenso" [13]. El poeta se ocupa de las palabras: "las hace ligeras y les da color... Las hace volar..." Otras veces habla Joubert de "arquitectura de palabras", o de "la pura esencia con que es preciso sazonarlas" [14]. Son dichos metafóricos que prueban cuánto había aprendido Joubert de Diderot, a quien conoció personalmente.

Pese a estas intuiciones teóricas, las opiniones literarias de Joubert (pues de crítica no se puede hablar) no son coherentes ni originales. No le gustaba Racine: "Quienes se contentan con Racine son pobres almas y pobres espíritus... Admirable sin duda por haber hecho poéticos los más burgueses sentimientos y las pasiones más mediocres". Pero sí La Fontaine, el más admirable de los poetas de Francia, "nuestro auténtico Homero, el Homero francés" [15]. Tan grande era el horror de Joubert a la realidad que a menudo se erigió en defensor de lo convencional e incluso de lo insustancial y vacuo. Estima al abate Delille muy superior a Milton; defiende el estilo elevado de Corneille con estas palabras: "Mas para elevarnos sobre las bajezas terrenales y no mancharnos con ellas nos hacen falta siempre unos buenos zancos" [16]. Esa exquisitez, que llega al preciosismo, ese enfermizo temor a todo problema, es lo que siempre impedirá que las finas observaciones de Joubert dejen huella más profunda. El se conocía bien: "Yo puedo sembrar, pero no edificar".

Joubert murió en 1824. El año antes habían llegado a su cumbre las luchas de clásicos y románticos. Surge el término *romantisme,* por pri-

mera vez, en las discusiones *. Entonces intervino Stendhal, recién llegado de Milán, con su libro *Racine et Shakespeare* (1823), donde todavía empleaba la forma italianizante, *romanticisme.* Más que de un libro, se trata —tal y como se publicó aquel año— de un folletito dividido en tres cortos capítulos. El primero ataca las unidades dramáticas, con argumentos tomados de Ermes Visconti (diálogo de *Il conciliatore),* de Johnson (prólogo a las obras de Shakespeare) y de Marmontel (artículo sobre la ilusión) [17]. Como Johnson, Stendhal sostiene que, cuando vemos una función, nunca nos abandona la conciencia de estar en el teatro y que por eso no nos resulta difícil seguir los cambios de lugar o de tiempo; pero admite también ciertos momentos de perfecta ilusión que provocan un estado emotivo especial en el espectador. El segundo capítulo, dedicado a la risa, recoge la teoría de Hobbes según la cual lo cómico es "esplendor súbito", inesperada visión de nuestra superioridad sobre los demás. La comedia debe zaherir, pues, vicios y abusos realmente existentes. Molière no es gracioso, o ya no nos parece que lo sea. El tercer capítulo se abre con la célebre definición del romanticismo: "es el arte de presentar a los pueblos aquellas obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de proporcionarles el mayor placer posible", mientras que "el *clasicismo,* por el contrario, les presenta la literatura que proporcionó el mayor placer posible a sus antepasados lejanos" [18]. Entonces *romántico* quiere decir lo mismo que moderno, contemporáneo', y Stendhal tiene que admitir que también Dante y Racine fueron románticos en sus épocas respectivas. Es una definición que apenas puede tomarse en serio, una burla de los que a fuerza de imitar pierden el contacto con su tiempo, y a la vez una defensa de la modernidad.

La segunda parte de *Racine et Shakespeare,* publicada en 1825, es también un opúsculo polémico, ahora contra la Academia Francesa, que entretanto había definido su posición frente a la creciente marea. El presidente de la corporación, Auger, había atacado al romanticismo en una solemne sesión de 1824. Stendhal le escarnece cruelmente, con

* No estoy seguro de quién lo usó primero. Quizá François Mignet, en el *Courrier Français* (19-X-1822), al decir que Walter Scott "a résolu selon moi la grande question du romantisme". Poco después Lacretelle llama a A. W. Schlegel "le Quintilien du romantisme", en *Annales de la littérature et des arts,* XIII (1823), 415.

auténtica chispa, reiterando sus anhelos de modernidad literaria, o sea, abogando por un drama histórico en prosa y libre de las unidades de lugar y tiempo. El verso alejandrino le parece un *cache-sottise;* las tiradas de la tragedia, más insoportables aún que las unidades. Sólo la prosa permite emplear "la palabra propia, única, necesaria, indispensable" [19]. Shakespeare, objeto de la mayor admiración de Stendhal, no es recomendable, sin embargo, como modelo absoluto: librémonos de imitar sus discursos, sus juegos metafóricos, sus continuas mescolanzas de lo trágico y lo cómico. Stendhal parece, en cambio, muy impresionado por el *Théâtre de Clara Gazul,* aquellos dramas seudoespañoles de su amigo Mérimée; cifra también grandes esperanzas en la escenificación de episodios de Froissart, Brantôme y otros antiguos historiadores franceses. A quienes conozcan los originales, les parecerá un mal anticlímax que Stendhal crea el *Luther* de Zacharias Werner superior a las obras de Schiller, o que diga que Josef von Collin (mediocre dramaturgo austríaco) es el mejor representante de lo que el teatro francés podía apetecer [20]. Esto último habrá que considerarlo simple *boutade* de Stendhal, sin más base que el entusiasmo de A. W. Schlegel por Collin (al final de las *Lecciones).* En suma, los dos folletos son piezas polémicas donde se predica un tipo especial de teatro que todavía no admitían los escenarios regulares del país. Júzguese el desencanto de Stendhal ante la evolución posterior de la escena francesa: los dramas de Víctor Hugo, que remozaban el alejandrino y fantaseaban la historia de lo lindo, no podían ser de su gusto, enemigo de la retórica y la ampulosidad [21].

Pero esos dos opúsculos, que tan poco influjo tuvieron en su tiempo, cobran un gran interés cuando los miramos como parte de la voluminosa crítica literaria de su autor, como fase de su larga lucha por la autoexpresión, como quintaesencia de sus gustos. El alma de Stendhal es sin duda una de las más singulares, de las más interesantes de su época. Hoy la conocemos muchísimo mejor que sus mismos contemporáneos podían conocerla, pues los investigadores han desenterrado una gran masa de cartas, diarios, borradores, anotaciones marginales y narraciones autobiográficas apenas veladas. En esa balumba de papeles se encuentran, aquí y allá, juicios de la literatura y de los libros. Otros más detenidos, aunque aún de tono ligero, tenemos en las muchas reseñas que le publicaron (en inglés) las revistas *New Monthly, Lon-*

don Magazine y *Athenaeum* [22]. Stendhal, a quien se solía conocer casi únicamente por esa pieza ligera, *Racine et Shakespeare,* se nos ofrece ahora como crítico de cuantioso interés intrínseco; de su actitud ante la literatura difícilmente habrá ejemplos mejores y más entretenidos.

No fué nuestro autor tratadista de grandes vuelos en lo teórico o lo estético. Tenía poca confianza en teorías y sistemas, cosas que asociaba en seguida con la poética neoclásica y con los excesos pedantescos de un La Harpe o un Marmontel. Además, pensaba en la estética como en las teorías de la belleza ideal que habían pergeñado Winckelmann y sus discípulos, de un absolutismo imposible; en su *Histoire de la peinture en Italie,* trató de formular su propia teoría de la belleza ideal, ajustándose a los tipos temperamentales descritos por Cabanis y apoyándose en el relativismo histórico [23]. Por otro lado, Stendhal veía en toda teoría la sombra pedantesca y mefítica de los románticos alemanes, sobre todo de A. W. Schlegel, a quien despreciaba de todo corazón [24]. Stendhal es ni más ni menos que un epicúreo, un hedonista que juzga (y quiere que nosotros juzguemos también) el arte por el placer que nos hace sentir: "Quienesquiera que seamos, reyes o pastores, con trono o con cayado, siempre nos asiste la razón para sentir como sentimos y para encontrar bello lo que nos causa placer" [25]. Por tanto, "el grado de placer sentido [le] parece el único termómetro juicioso para medir el mérito del artista" [26]. Y "hasta en música, para ser felices con ella, no hay por qué ponerse a examinarla; eso es lo que los franceses no quieren comprender: que su manera de gozar de las artes consiste en juzgarlas" [27].

No es esto muy prometedor para la crítica, pero recuérdese que la búsqueda de la felicidad es siempre, en Stendhal, algo demasiado intelectual y consciente para privarle de la sólida armazón de creencias y normas de gusto a las que se aferra casi instintivamente. La definición del beylismo (en gráfica frase de Harry Levin): "conservar la cabeza cuando se pierde el corazón" [28], es también aplicable a las opiniones literarias de Stendhal. Desconfía éste muchísimo del sentimentalismo, siente horror ante todo lo místico y nebuloso. El deleite que persigue es un deleite intelectual (no el facilón de llorar o reír porque sí), algo así como la deliciosa sonrisa a que mueven un Cervantes, un Lesage o un Mérimée [29]. Por consiguiente, podemos decir de antemano qué cosas no le gustaban. Así, no hará caso del sentimentalismo expansivo

de Madame de Staël, aun reconociendo como justas muchas observaciones de ésta. De Chateaubriand le desagrada el esteticismo religioso, la frase florida, la insinceridad radical [30]. Y de la mayoría de sus coetáneos el estilo pomposo, inerte y enfático, frente al cual ponía por modelo de las obras propias el estilo del Código Civil. Mucho le chocó, y sinceramente, que Balzac, al elogiar *La cartuja de Parma,* viese en el estilo lo más flojo de la novela; nuestro autor, para disculparse, alega: "Eso es sin duda lo que me hace escribir mal: el exagerado amor a la lógica" [31].

Es natural que Stendhal, dado su modo de ser, no haga aprecio de los filósofos alemanes, como que ridiculice de oídas a Kant y a Schelling [32]. A Platón nunca le entendería, pues en las especulaciones místicas y de altos vuelos se le antojaba notar cierto tufillo oscurantista. La religión, fuera la que fuera, era para él un libro cerrado; el espíritu anticlerical, instinto inevitable en quien, como él, odiaba la Restauración borbónica y el gobierno de Italia por los austríacos. De ahí que no pueda admirar a Lamartine, de ahí que se mofe de Vigny y de su *Eloa;* los amores del demonio y la encarnación de la lágrima divina los cree inspirados por "libaciones asaz copiosas del celebérrimo vinillo italiano, *Lachryma Christi*" [33].

Quizá sorprenda, en cambio, la fuerte simpatía de Stendhal por un escritor tan católico como Manzoni. Es que en él veía ante todo al autor de la *Lettre à M. Chauvet,* de donde sacó algunos argumentos contra las unidades. De las obras de Manzoni, le atraía mucho *Il cinque maggio,* a no dudar (para él) una de las cimas de la poesía moderna (y que en el sentir sobre Napoleón coincidía con el suyo); las tragedias le merecen también elogios, aun pareciéndole demasiado condescendientes con las convenciones clásicas, así como los *Inni,* pese a la tendencia antisocial y venenosa que en ellos veía, pero ya no los *Promessi sposi,* a su juicio estimados más de lo justo [34]. Hay en Stendhal como una particular ternura para los contemporáneos italianos, y especialmente para el grupo romántico milanés, de quien aprendió en nn principio a hermanar el liberalismo con la patria y el romanticismo.

Con respecto a los alemanes, Stendhal ya no tenía ese refreno. Ni conocía el idioma ni le gustaba aquella gente. Todavía podía admirar las tragedias históricas de Schiller por razones de doctrina, pero no a Goethe, por lo que aprobaba las censuras que de él leía en la *Edin-*

burgh Review *. A quien menos podía sufrir era a A. W. Schlegel, cosa paradójica teniendo en cuenta las declaraciones de éste sobre el teatro romántico. Pero Stendhal quería probar a los demás y probarse a sí mismo que el romanticismo no podía tener nada de reaccionario, de místico ni de germano, y por ello redujo al mínimo sus muchas coincidencias con Schlegel. En las acotaciones marginales que se nos han conservado, no hay ni un cumplido para el autor alemán. A cada paso le moteja de "pedante ridículo", "pobre y triste pedante", vacuo, oscuro, místico. Lo que más le molesta de Schlegel es el tono despreciativo para Molière, la idolatría ante la menor palabra de Dante, Shakespeare o Calderón [35]. Por eso se apresuró a reproducir las reflexiones con que Hazlitt iniciaba la reseña de las *Lecciones* schlegelianas (parte donde se zahería la erudición alemana y su deseo de sobresalir a toda costa), pero sin darse cuenta de que Hazlitt coincidía con Schlegel en principios esenciales [36]. Stendhal vió en Hazlitt, en Jeffrey y hasta en Johnson a los representantes del auténtico credo romántico, que para él significaba principalmente la repudiación del sistema dramático francés. La nueva literatura traía de original el drama histórico, la comedia satírica y, también, con el tiempo, la novela psicológica que el mismo Stendhal cultivaría. En cambio, la poesía ya no ocupa el centro del cuadro. A lo sumo Stendhal apreciaba al Byron de la poesía satírico-liberal, o a Béranger, el cantor de la oposición. No hay que sorprenderse, pues, de que admirase tanto a Jeffrey y a Johnson, a quien calificó de "padre del romanticismo" [37]. De Johnson conocía el prólogo a las obras de Shakespeare y coincidía con él en la argumentación contra las unidades, en ver en Shakespeare al pintor de almas y creador de caracteres en vez de al poeta o al dramaturgo. En cuanto a Byron, Stendhal le estimaba por motivos personales y políticos, no por sus poesías, que le dejaban frío, ni por sus tragedias, que se le figuraban aburridas y demasiado próximas a las de Racine y Alfieri, ni por *Lara* o *The Corsair*, ajenas al gusto francés y al suyo propio, que prefería la vena delicada de la sátira (Montesquieu —*Lettres Persanes*—, Voltaire —*Candide*—, Molière, Beaumarchais) al patetismo y

* Véase *Rome, Naples et Florence*, edic. D. Müller, París, 1919, II, 224. Allí ridiculiza Stendhal *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, basándose en la reseña de Jeffrey. Véase *Correspondance*, V, 7 y ss. (20-X-1816). Para Goethe véase *New Monthly*, I, 602 (junio de 1826).

la pasión. Stendhal observa justamente que Byron quiso ser a un tiempo Lord y gran poeta, en vez de conformarse con uno solo de estos méritos antitéticos: le faltó voluntad para decidirse. Lo que le gustaba del Byron maduro era la poesía satírica, que le recordaba a Ariosto y a Buratti, el poeta veneciano [38]. Si cabe hablar de aficiones poéticas en Stendhal, es sólo en el caso de los poetas dialectales italianos, y no por razones del todo literarias. Como milanés de adopción o de gusto, había tomado partido en la *questione della lingua*, volcando todo su ardor del lado de los antitoscanos, enemigos de la hegemonía exclusiva del toscano. Sus poetas predilectos fueron: Tomasso Grossi y Carlo Porta, de Milán; Giovanni Meli, de Sicilia, y Pietro Buratti, de Venecia, a quienes reputaba por los Béranger de Italia, genuinos poetas del pueblo, "naturales" y liberales [39].

El máximo interés de Stendhal se concentró en los dos géneros que él mismo cultivaba: la comedia y la novela. Al principio puso sus esperanzas en la comedia, género de gran influjo social: estudió con atención la técnica de estas piezas, confiando en llevarlas a escena también. Comentó casi todas las obras de Molière, asistió a las representaciones, observando y anotando las situaciones que provocaban mayor hilaridad para clasificarlas concienzudamente y encajarlas en una teoría de la risa y en un cuadro de la evolución literaria según las etapas de la sociedad [40]. En la etapa cortesana, las fuentes de lo cómico son dos, a su juicio: errar en la imitación de lo que en la corte pasa por buen gusto; parecerse a un burgués, ya en la conducta, ya en los modales. Hacia 1720, en el apogeo de la burguesía, surge una tercera fuente: la imitación torpe e imperfecta de los cortesanos por parte de los burgueses. Es el esquema a que se ajustan en general los comediógrafos franceses, salvo Molière. Porque Molière, para Stendhal, es un autor inmoral: su arte está inspirado en el miedo a discrepar de la sociedad gobernante, en el deseo de completa conformidad a ella. *Les femmes savantes* tiene de inmoral el que incita a las mujeres a desconfiar de las ideas. *Le misanthrope* es una gran obra, pero falta de comicidad; su protagonista es un republicano desplazado del ambiente. Como tampoco son cómicas aquellas comedias molierescas donde se ridiculiza a los médicos, pues las víctimas de estas sátiras se convierten en seres odiosos, que indignan más que hacen reír. Ni aun *Tartuffe* se salva: avisa de un peligro y nos compromete demasiado para provocar la risa

(el jesuitismo era todavía un gran problema). A lo que se deduce de todo esto, Molière no es ni autor cómico ni moralista. Regnard sí es las dos cosas, pues no busca atizar el odio o la indignación [41].

El esquema evolutivo-social que encuadra esta historia de la comedia fuerza a Stendhal (como antes a Hazlitt) a concluir que su tiempo no es bueno para el cultivo del género. La república ha acabado con la risa, porque los hombres están muy ocupados para atender a bromas. A medida que la sociedad se va uniformando más y más, desaparecen las clases sociales y con ello las diferencias de costumbres. De este modo acaban por secarse las fuentes de lo cómico [42]. Pero de hecho Stendhal disfrutaba con las comedias de Picard, Scribe y muchos oscuros comediógrafos del tiempo, e informó "con gusto" sobre ellos a las revistas inglesas. Por entonces había muerto en él la ambición de ser un nuevo Molière.

En la novela era donde había puesto todas sus esperanzas. El siglo XIX —creía— se distinguiría en la historia por la exacta, fiel descripción de las pasiones humanas. En su ejemplar de *Le rouge et le noir* Stendhal escribió aquella frase que le dijo Destutt de Tracy, el caudillo de los *idéologues:* "Sólo con la novela puede llegarse a la verdad" [43]. Sí, la novela es la auténtica comedia del siglo XIX. Ha de tener carácter social y psicológico, tratar temas contemporáneos, incluso tópicos, pero con una finalidad universal, indagadora de la naturaleza humana. A veces se diría que Stendhal habla como un defensor del naturalismo fotográfico. Así podría interpretarse el famoso epígrafe de un capítulo de *Le rouge et le noir,* donde se define la novela como "un espejo que se pasea a lo largo de un camino", y más aún si lo comparamos con el empleo anterior de la misma imagen en el prólogo de *Armance:* "¿Es culpa del espejo el que hayan pasado gentes feas ante él? ¿De qué partido es un espejo?" [44]. Pero este atender a lo objetivo y a lo feo como ingrediente necesario en la novela, queda suavizado muchas más veces por la repugnancia del autor a todo lo horrendo y tenebroso. Hablando de su negativa a describir la elección en *Lucien Leuwen,* dice: "es verdad, desde luego, pero una verdad como la del depósito judicial, que es el tipo de verdades que dejamos a las novelas en doceavo para las doncellas de servicio" [45]. Es más: Stendhal defiende incluso la necesidad de idealizar dentro de la novela. Idealización que debe ser del tipo de la de Rafael: hacer los re-

tratos más parecidos al modelo. Ese procedimiento lo necesitan especialmente las heroínas novelescas, pues el lector sólo en la mujer idealizada ve a la que ha amado [46]. Al principio Stendhal acogió gustoso las novelas históricas al modo de Walter Scott, que le parecían "románticas", o sea, más vivas y reales que las acostumbradas (las sentimentales y las terroríficas). Pero no por eso se le escaparon las limitaciones de Scott: la falta de verdadera imaginación histórica, el escribir con la mira puesta siempre en su propia época: "Estudia el amor —decía de él— en los libros, no en su mismo corazón" [47]. En un artículo manuscrito —*Walter Scott et "La princesse de Clèves"*— nos dice Stendhal que prefiere el método de Madame de La Fayette al de Scott, porque es "más fácil describir el vestido y el collar de cobre de un siervo de la Edad Media que los movimientos del corazón humano" [48]. Pero en otro sitio se preguntará: "la acción de las cosas sobre el hombre, ¿es dominio particular de la novela?" [49], y hasta su costumbre de beber en documentos y memorias cortesanas y el llamar "crónicas" a sus libros parecen apuntar en la dirección de la novela "documental" posterior. Lo cual queda desmentido de nuevo cuando nuestro autor se rebela contra el principio de imitación de la naturaleza y afirma atrevido que "toda obra de arte es una hermosa mentira" [50]. El *Han d'Islande* de Víctor Hugo le parecía "la más extraordinaria y superespantosa producción de la imaginación desbocada", pero *Le médecin en campagne* de Balzac, con todo su realismo descriptivo, resulta ser también "un sucio panfleto" [51].

En los juicios de Stendhal se dan contradicciones, pero leves y superficiales, pues, al fin y al cabo, hay entre ellos mucha diferencia de tiempo y a menudo obedecen a algún motivo polémico, sin otro fin que lucir el ingenio y apuntarse un tanto. En el fondo sus gustos manifiestan una gran unidad; su posición dentro de la historia de la crítica es de lo más singular, única posiblemente. Por el innato deseo de claridad, el racionalismo filosófico, la ironía, el antisentimentalismo, el amor a la moderación y las tintas medias, Stendhal es hijo genuino del siglo XVIII, pese a todos sus ataques contra las formas cortesanas del clasicismo francés. Si participa en las discusiones románticas, es como un extraño, que trae de Italia la identificación del romanticismo con el espíritu moderno y liberal. Lo único que le une a los románticos es el altivo individualismo y el culto a la pasión. Ignora

o rechaza el simbolismo y misticismo literarios; no se interesa tampoco por lo medieval ni aun por lo cristiano. A veces preludia las teorías del realismo, pero por falta de formación teórica no supo definir las grandes y asombrosas novedades de su propia labor práctica.

Fué Víctor Hugo quien llevó a su final victorioso la principal batalla romántica. Ha estado de moda el negarle a este autor inteligencia y capacidad críticas, reacción comprensible ante los excesos de su retórica, pero que ha ido demasiado lejos, como también la repudiación global de su poesía. Ambas cosas necesitan una rectificación. Ya se ha hecho mucho en los últimos tiempos para rehabilitar los poemas "apocalípticos" postreros de Hugo; en favor de su crítica también puede hacerse algo, pues, entre mucha verborrea, encierra profundas intuiciones y brillantes fórmulas relativas a los problemas de la edad pasada.

En el prólogo de 1824 a sus *Odes,* Víctor Hugo se negaba todavía a participar en las polémicas del romanticismo. Según dice, no acierta a comprender lo que se entiende por géneros "clásicos" o "románticos"; cuesta creer, sin embargo, que se confundiera hasta el punto de pensar que las obras clásicas son las de tema precristiano, y las románticas las de tema postcristiano, pues entonces resultaría clásico el *Paraíso perdido* de Milton y romántica la *Henriade* de Voltaire. Hugo se zafa de la cuestión asegurando —cosa que Croce y otros respaldarían— que en literatura no hay más que bueno y malo, bello y feo, verdadero y falso, y que no existen en absoluto estilos históricos [52]. El prólogo de 1826 a la misma colección refleja ya, sin embargo, un completo cambio de actitud. Ahora se niega radicalmente la jerarquía y aun la existencia de los géneros literarios. Sigue Hugo empeñado en no entender lo que significa hablar de la dignidad de tal género, las convenciones de este otro, los límites de aquél o la amplitud del de más allá. ¿Qué quieren decir, por ejemplo, estas frases?: "la tragedia prohibe lo que la novela permite; la canción tolera lo que reprueba la oda, etc.". La única distinción válida en las obras de arte —repite el autor— es la de buenas y malas. Pero lo que parece afirmación de absoluta libertad e incluso de anarquía, se reduce mucho en la breve declaración donde Hugo distingue entre orden y regularidad. El orden nace de la misma naturaleza de las cosas y es perfectamente concilia-

ble con la libertad. La regularidad, en cambio, es algo externo. El arte clásico adora las reglas y, por tanto, la mediocridad; el romántico instaura un orden conforme a las reglas de la naturaleza y los gustos del genio. He aquí una teoría del tipo de las formuladas por los buenos neoclásicos: Lessing, por ejemplo, o A. W. Schlegel cuando hablaba de la unidad orgánica [53].

El prólogo de *Cromwell* (1827) es la declaración crítica más completa de este Hugo de primera hora y está considerado merecidamente como el texto capital del romanticismo de su país. Fácil es encontrar antecedentes o fuentes para muchas de sus ideas. Hugo había leído a Madame de Staël, a Chateaubriand, a Stendhal; la *Lettre à M. Chauvet* de Manzoni, y las *Lecciones* de Schlegel. Su prólogo, al menos en parte, es un hábil resumen de dichos argumentos. Pero también es mucho más. Hugo, a diferencia de sus compatriotas coetáneos, se remonta muy por encima de las cuestiones de reglas y unidades. A él debemos una sinopsis histórica de la literatura, así como la interpretación de la poesía en sentido dialéctico-simbólico. De ello sólo hay paralelos en Alemania y en Inglaterra (Coleridge); pero Hugo no se basa en ningún texto germano y, además, añade algo de su cosecha. Primero nos ofrece un esquema histórico muy dieciochesco, al estilo de esas reconstrucciones hipotéticas que tienen su más conocido ejemplo en Vico. Tal panorama no resiste un examen atento, pues enfoca la historia desde alturas demasiado remotas y elevadas. Según él, el hombre primitivo se dedicaba a entonar himnos y a componer odas (es lo mismo que pensaron Herder y otros). El *Génesis* (que poco tiene de oda ni aun de lírico) es presentado como obra representativa de aquellos primeros hombres que vivían en una sociedad teocrática. El segundo estadio es la poesía épica: Homero domina con su figura toda la antigüedad clásica. Con el cristianismo llega el drama, del cual es representante Shakespeare en la edad moderna. El teatro sólo se hace posible con el dualismo cristiano, con sus luchas entre cuerpo y alma. Es ése un género de verdadera poesía, cabal e íntegra en su armonía de contrarios. El cristianismo constituye, pues, el fundamento de la tragicomedia, unión de lo sublime y lo cómico, lo bello y lo feo. La contribución original de Hugo a estas teorías radica en la importancia que da a lo grotesco, en cuanto opuesto a lo sublime. Para él, los elementos grotescos que hay en el arte cristiano de Dante y de Milton,

o los que se dan en las tradiciones y consejas populares, con sus gnomos o duendes, sus brujas, etc., son las fuentes del arte moderno. Y sus efectos no se producen de un modo aislado, sino que forman parte de un conjunto: "¿Es de creer que Francesca da Rimini y Beatrice serían tan cautivadoras si el poeta no nos hubiese encerrado en la Torre del Hambre y obligado a compartir la repulsiva comida de Ugolino?" [54]. Lo bello solamente tiene un tipo; lo feo, millares de ellos: "Lo que llamamos feo, en cambio, es un pormenor de un gran conjunto que se nos escapa y que armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera" [55]. La vieja idea de la armonía del mundo, donde hasta el mal y la fealdad tienen su sitio, se convierte aquí en justificación de un arte totalizador en el que todos los géneros y estados de ánimo acabarían por confundirse. Queda abolida la distinción de géneros, como también la de grados de estilo. Lo que resta es una libertad absoluta, sin sujeción a reglas ni a modelos. Particularmente, son atacadas aquí las reglas dramáticas: no hay justificación para las unidades de tiempo y lugar; sólo se salva la de acción o totalidad, pero aun ésa precisa de una libre interpretación que admita ciertas acciones secundarias siempre que graviten hacia la acción central y se subordinen a ella.

De estas ideas de Hugo, muchas o nos son ya muy familiares o están expresadas deshilvanada y extravagantemente. Lo más endeble de todo es el esquema histórico-literario, con su pobre sucesión de lírica, épica y dramática. Digamos en su defensa que esos términos están tomados en amplísimo sentido. La *Divina Comedia* y el *Paraíso perdido* son dramas para él, pues presentan conflictos duales [56]. Hugo se adelanta a refutar las evidentes objeciones. El predominio de la épica en la antigüedad lo explica por la supervivencia de los temas homéricos en el teatro y también por el acusado tono épico de Heródoto y Píndaro. Donde tiene que hacer alardes de equilibrio es al achicar la función de lo cómico-grotesco en los tiempos antiguos, con el consiguiente desprecio de Aristófanes y Plauto, o al argumentar que ni aun las más grotescas figuras de la mitología (Furias, sátiros, tritones, sirenas) son realmente feas. Si hemos de creerle, Plutón no es un demonio con cuernos y pezuñas [57].

Dejando a un lado lo que haya de verdad en el esquema huguesco, no hay duda de que lo nuevo e importante es el valor concedido a lo

grotesco, lo cual encaja a maravilla con una poesía entendida como traducción completa de la realidad, como unión de opuestos y armonía de contrarios, y con la ruina de las varias jerarquías de estilo en que Hugo soñaba. También un especialista moderno, Erich Auerbach, ha atribuído al cristianismo, con su relato bíblico de los sufrimientos de Jesús, el origen de un estilo trágico basado en caracteres y hechos vulgares [58]. Hugo habla como un formalista al glosar así estas ideas: "Una cosa bien hecha o una cosa mal hecha: eso es lo bello o lo feo en arte". "Un objeto deforme, horrible, repugnante, transportado a la esfera del arte con verdad y poesía, se trueca en algo bello, admirable y sublime, sin perder por eso nada de su monstruosidad; y, por otra parte, las cosas más hermosas del mundo, dispuestas falsa y sistemáticamente en una composición artificial, serán ridículas, burlescas, híbridas, *feas*" [59].

No es que Hugo fuese un formalista o un esteta en el sentido moderno de concebir el arte desligado de la vida o de su función social. Lo que pasa es que comprendía que forma y contenido no pueden separarse, que los efectos morales y políticos (en amplio sentido) del arte se siguen naturalmente del hecho de serlo. Es cosa que no se cansa de repetir. Hay un orden interno (conciliable a la perfección con la libertad) que "se sigue de la inteligente disposición de los elementos íntimos de un asunto" [60], o bien una idea central, una idea madre cuyo desarrollo da carácter propio y esencial a la obra. Hugo ve bien que esta idea no es un concepto intelectual puro: "Una idea no tiene nunca más que una sola forma que le es propia, que es... su forma esencial... En los grandes poetas nada hay más inseparable, nada más adhesivo, nada más consustancial que la idea y la expresión de la idea. Matad la forma y casi siempre mataréis la idea" [61]. Fórmulas nítidas de esta unión las encontramos en Hugo ya al final de su vida: "Forma y fondo son tan indivisibles como la carne y la sangre"; "La forma es esencial y absoluta; procede de las mismas entrañas de la idea"; "En realidad no hay fondo ni forma, sino —y eso es todo— el potente brotar del pensamiento..., la erupción inmediata y soberana de la idea armada del estilo" [62]. En esta última frase se acentúa el papel de la inspiración y la espontaneidad, pues Hugo solía exaltar al genio y al poeta a cimas sobrehumanas. Pero, cuando más sereno, no cree tanto en la sola inspiración. Se da cuenta entonces de lo necesario

de la meditación, la soledad, la calma, el silencio, el recogimiento, y pondera la capacidad del poeta que —casi a voluntad— sabe inspirarse en sus mismas meditaciones [63].

También acertó a ver Hugo que la tarea y el problema del poeta son las palabras. En su cuadro histórico del estilo francés, advierte cuán íntima dependencia guarda la poesía con el desarrollo del idioma. En el Renacimiento sufrió el léxico francés una notable ampliación. Después vino la reducción, que Hugo divide en tres etapas: la primera, representada por Mathurin Regnier, dejó la lengua intacta; la segunda, que ocurre en el reinado de Luis XIV, a fines del siglo XVII, y la tercera, en el XVIII, significaron un empobrecimiento de los recursos naturales del idioma, recursos que Francia empezaba a redescubrir por los días de Víctor Hugo [64]. Por eso puede decir nuestro autor que el estilo es carácter determinante en la vida de la obra y en la fama del poeta. Y negar la utilidad inmediata del arte, su servicio directo a las verdades de la política: "Es preciso que el arte tenga su objetivo en sí mismo, que enseñe, moralice, civilice y edifique de camino, pero sin desviarse de él y yendo siempre hacia adelante" [65].

A medida que la fama de Hugo iba creciendo con el correr de los años en enormes proporciones, crecía también su significación política; por el tiempo de su destierro en Guernsey llegó a apreciar más la función social de la literatura. La misión educadora del arte —nos dice— impone al escritor los deberes del reformador consciente; al poeta toca "transformar la caridad en fraternidad..., el ocio en utilidad..., la iniquidad en justicia..., la plebe en nación, las naciones en humanidad, la guerra en amor", etc. Arte en aras del progreso, belleza al servicio de la verdad, son ahora las consignas y los poetas son exaltados como grandes luminarias de la humanidad que jalonan la marcha hacia una Utopía social, de vago signo socialista [66].

La obra crítica más importante de los años últimos de Víctor Hugo es *William Shakespeare* (1864), serie exasperante de meditaciones abigarradas, incoherentes, atestadas de increíble verbosidad y de retórica arrobada. Como estudio de Shakespeare, carece de valor. Baste decir que al gran autor se le dedica una mínima parte, que la documentación sobre su vida y obra es tan torpemente acrítica como fantástica *. Las

* Hugo se inspira mucho en Guizot y en Chasles; comp. J. H. Thomas, *L'Angleterre dans l'oeuvre de Victor Hugo*, París, 1933, págs. 143 y ss.

observaciones dispersas sobre la dramática shakespiriana tampoco nos sirven, pues cualquiera sabe lo que quieren decir sentencias oraculares y solemnes tales como éstas: "Macbeth es el hambre", "Otelo es la noche" [67], etc. El mismo Hugo se complace en proclamar su falta de espíritu crítico y de reflexión. "El genio es una entidad como la naturaleza y, como ella, hay que aceptarlo pura y simplemente. Una montaña hay que aceptarla o dejarla tal cual es"; "Yo lo admiro todo como embobado... Admiro a Esquilo, admiro a Juvenal, admiro a Dante, en masa, en bloque, todo... Lo que vosotros llamáis defecto, yo lo llamo acento" [68]. Palabras que nos recuerdan las citas que Herder hacía de Leibniz, la creencia en la bondad del universo *in toto*, aun en sus contradicciones, y la victoria plena del espíritu histórico sobre el crítico en el siglo XIX.

Pero entre tanto aluvión de nombres, exhortaciones, proclamas contra la estupidez de los críticos que persiguen a los poetas, y demás, hay ahí unas cuantas páginas que revelan notable comprensión de la concepción mítica de la poesía y que anuncian la interpretación que daría Jung de la literatura en cuanto creadora de "patrones arquetípicos" (a los cuales llama Hugo "tipos" o "Adanes", distinguiéndolos bien de los simples universales): "Un tipo no reproduce a ningún hombre en particular..., sino que resume y concentra en una forma humana a toda una familia de caracteres y de espíritus. Un tipo no abrevia: condensa. No es uno solo; es todos a un tiempo". Don Juan y Shylock son los primeros ejemplos de esos tipos; Harpagón, Yago, Aquiles, Prometeo y Hamlet vienen después. El tipo es "una lección que es un hombre, un mito de faz humana tan plástica que os mira y su mirada es un espejo, una parábola que os da un codazo, un símbolo que os avisa "¡cuidado!", una idea toda nervio, músculo y carne" [69]. Comprendemos lo que Hugo quiere decir cuando llama a Hamlet "Orestes con la efigie de Shakespeare", o cuando ve en Nemrod un antepasado de Macbeth [70].

Lo que piensa Hugo de la imaginación y de la historia de la poesía concuerda con esta visión del arte como recreación de los más profundos dechados de la humanidad. La imaginación es la gran "buceadora de las profundidades", que sabe conciliarlo todo en todo [71]. No hay, pues, en el arte progreso alguno. Decadencia y renacimiento son palabras hueras de sentido: el arte no tiene momentos de esplen-

dor ni de ocaso [72]. Los contrarios no se excluyen mutuamente. Todo se retrata y refleja en todo. Antítesis, contraste, reflejo son las metáforas obsesivas con que Hugo expresa sus observaciones sobre el arte. Donde logra intuiciones más concretas es al ver en los dramas de Shakespeare escenas como de espejos, el paralelismo de las varias acciones, la relación entre Hamlet y Laertes, entre Lear y el Bufón, o entre el mismo Lear y Gloucester, o cuando evoca extasiado la última escena del *Rey Lear,* "el busto juvenil [de Cordelia] junto a la blanca barba [de su padre]" [73].

Hugo siente tan furioso deseo de síntesis y de armonía que acaba por quebrantar todas las barreras y desembocar en lo que podríamos llamar grandiosa confusión: "Las obras maestras —dice— tienen de inmenso el estar siempre presentes en los hechos de la humanidad. Prometeo en el Cáucaso es la Polonia posterior a 1772, es la Francia posterior a 1815, es la Revolución posterior a Brumario" [74]. El mismo se siente en su destierro de Guernsey como otro Prometeo que desprecia las ofertas de Mercurio (o sea, de Napoleón III). Y se ve unido a Homero y a Shakespeare como el tercero y más grande de los poetas. La soberbia no podía llegar a más. Ahí está la completa supresión de toda diferencia entre literatura y vida, arte e historia.

Pero esas ideas tardías no deben hacernos olvidar las valiosas intuiciones de Hugo. Sin duda, no fué buen crítico, pues le faltaba paciencia, poder de análisis y agudeza de juicio. No hay teoría literaria que pueda edificarse sobre esos supuestos suyos, carentes de sistema y de continuidad. Mas, aun admitiendo todo su inconexo fraseo, todas sus generalizaciones temerarias, Hugo parece ser, de todos los franceses del tiempo, el que más ha calado en la esencia de la poesía. A él debemos muchas fórmulas notables para definir los problemas centrales: el orden íntimo de la obra de arte, la identidad de forma y contenido, la unión de los opuestos, la transformación de lo feo y lo grotesco en síntesis superior. Además, su tardía visión de los "tipos" o "patrones" tiene más trascendencia que las batallas contra reglas y unidades que otros países ya habían resuelto mucho antes. Hasta como polemista Hugo es de extraordinaria importancia, cuando menos en Francia: repudiar las reglas, suprimir toda separación entre los géneros y entre los grados de estilo, era una necesidad histórica que haría posible el desarrollo de la literatura moderna. Cierto es que Hugo

formuló sus teorías dramáticas bajo el efecto de las representaciones de Shakespeare a que asistió antes de escribir el prólogo del *Cromwell* [75], como lo es que varios escritores alemanes expusieron antes que él la concepción simbólica y antitética de la poesía, incluso en forma más sistemática y filosófica. Ello no puede disminuir, sin embargo, los méritos de Hugo, sobre todo para la Europa occidental, donde su voz se ha dejado oír con más fuerza que la de los autores alemanes.

Capítulo X

LOS CRITICOS ITALIANOS

Se suele fijar el arranque del romanticismo italiano en el año 1816, con la polémica levantada por un artículo de Madame de Staël —*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*—, que apremiaba a los italianos a traducir a Shakespeare y a los poetas alemanes e ingleses de última hora, en vez de contentarse con la mitología clásica, ya abandonada y olvidada en el resto de Europa [1]. La vanidad nacional se sintió profundamente herida con ello, pero hubo un grupo de jóvenes milaneses que salió en defensa de la autora. Ludovico di Breme denunció el bajísimo nivel intelectual de la literatura italiana del tiempo y llamó la atención hacia las luchas provocadas en Francia por el bando romántico [2]. Giovanni Berchet (1783-1851), luego célebre poeta, escribió el manifiesto del nuevo grupo, *Lettera semiseria di Grisostomo* (1816), donde se ofrecían también, vertidas en prosa, dos baladas de Bürger, *Der wilde Jäger* y *Lenore*. Ocurre así que dos baladas alemanas, escritas allá por 1773 bajo los estímulos de la famosa colección de Percy, pasaron a ser dechados de la novísima literatura "romántica", basada en las leyendas y tradiciones populares. Sin embargo, Berchet, en las reflexiones preliminares, conjuga esa visión herderiana de la poesía —universal y popular— con los votos por una literatura de sentido moderno y provechoso: "La poesía clásica —dice— es la poesía de los muertos; la poesía romántica es la poesía de los vivos" [3]. Por un lado, exhorta a componer baladas que se inspiren en las leyendas nórdicas (ajenas por completo a lo italiano); por otro —y sin

pizca de lógica— asegura: "El hombre no puede pensar en otros hombres remotos y colocados en circunstancias distintas de las suyas, con el mismo interés con que piensa en sí mismo y en sus vecinos. Las lágrimas de un pobre rústico, las angustias de un pastor, la paz profanada de una ermita le mueven a piedad", pero ya no le conmoverán tanto los infortunios de los atridas, los Tiestes y los Príamos de la antigüedad [4]. Desechemos, pues, los temas clásicos y las reglas de la poética que todavía no han servido para dar vida a un gran poeta. Y las unidades dramáticas, qué ejemplo de absurda pedantería: la unidad de tiempo, por ejemplo, es como un truco para convertir de golpe treinta y seis horas en sólo tres. Berchet había leído las *Lecciones* de Schlegel y la *Historia* de Bouterwek, de la que hizo una reseña en 1818 [5]. Si no un buen crítico, fué al menos eslabón importante entre Alemania e Italia. Y el primero en plantear claramente el problema estético como la oposición entre tradicionalismo y modernidad, reacción y liberalismo.

Más tarde, aquel grupo romántico se concentró alrededor del periódico *Il Conciliatore* (1818-1819), desde cuyas páginas Ludovico di Breme, Silvio Pellico (luego mártir casi legendario del *Risorgimento* nacional), Ermes Visconti y otros estudiaron las últimas cuestiones con gran pormenor. Por mucho que el natural temor a la censura austríaca (que pronto suprimiría la publicación) enmascare el fondo político de aquellos escritos, no hay duda de que dichos autores veían en el "romanticismo" y en la "modernidad" no una mera renovación literaria, sino de la vida italiana entera; el resurgimiento literario era para ellos base preparatoria de la futura unidad e independencia de Italia. En teoría literaria nada nos traen de nuevo. Ermes Visconti, en la declaración más sistemática publicada en *Il Conciliatore,* o sea, la *Idea elementaria sulla poesia romantica* (1818), recoge las diferencias sentadas ya por Schlegel y Madame de Staël entre el clasicismo, inspirado en la mitología y las costumbres de la antigüedad, y el romanticismo, basado en el espíritu cristiano y caballeresco y en los descubrimientos modernos. Pero suaviza esta oposición admitiendo también la existencia de una especie de poesía mixta o neutra entre aquellas dos, y asegurando que no hay en verdad "estilos esencialmente románticos ni esencialmente clásicos" [6]. La única diferencia entre ellos está en el asunto elegido. El tema de la religión y la vida antiguas está

ya pasado y bien pasado, y por eso es clásico, mientras que el tema de América —descubierta en la edad moderna— es romántico. Visconti y los demás románticos de su país se ensañan con fruición en el uso y abuso de los mitos poéticos antiguos, pues estaban hastiados de los dioses, amores, ninfas y sátiros dejados en herencia por la Arcadia dieciochesca. Para sustituirlos, recomiendan asuntos de la historia de Italia, tratados con espíritu cristiano. La nueva poesía en que sueñan ha de ser patriótica, cristiana y útil. El mismo fondo encontramos en los artículos de Pellico, que si llegan a conclusiones relativistas sobre los posibles criterios de la crítica, se zafan del escepticismo apelando, como única norma, a la utilidad y sanos efectos cívicos de la literatura [7]. Visconti compuso también un animado diálogo contra las unidades de tiempo y lugar, basándose en Johnson y en Schlegel. La ilusión dramática —dice allí— nunca es del todo completa; mientras Racine se coarta y entorpece en la observación de las reglas, Shakespeare deja libre su genio en *Macbeth* para alumbrar el alma de las figuras centrales. Es curioso: cuando cuenta el argumento de este drama, Visconti se olvida por entero de las brujas [8]. En suma, las razones en favor de un nuevo sistema dramático se reducen aquí al realismo psicológico: verdad ante todo, en la vida y en la historia.

Es el mismo ideal por que abogaba Alessandro Manzoni (1785-1873). No formó parte del grupo del *Conciliatore,* pero estuvo en estrecha relación con él y de hecho fué el único italiano que se declaró romántico abiertamente. Fuera de Italia no suele notarse cuán grande ha llegado a ser la autoridad de Manzoni entre sus compatriotas: ellos sitúan *I promessi sposi* inmediatamente al lado de la *Divina Comedia* (sin que valgan las protestas de Croce y otros); además, la fama poética y la nobleza moral de Manzoni han venido a dar más peso a sus opiniones críticas.

Manzoni comenzó como crítico con un prólogo en defensa de su tragedia *Il conte di Carmagnola* (1820), que cumplía todos los requisitos pedidos por Visconti: violación de unidades, tema de la historia italiana. Citando pasajes de Schlegel, Manzoni —como Visconti— se muestra enemigo de las unidades de lugar y tiempo y de las inconveniencias del sistema francés. A ello agrega una defensa general del teatro como instrumento de perfección moral. Manzoni, vuelto a la fe

católica por entonces, estaba hondamente impresionado por los ataques que Nicole, Bossuet y Rousseau habían lanzado contra el teatro, pero confiaba en refutarlos con sus reformas dramáticas, según las cuales el drama buscaría más de cerca la verdad histórica, reconstruyendo también con la fantasía la verdad psicológica que hay detrás de los hechos ocurridos. En defensa de su modo de entender la conspiración de Carmagnola, escribe un concienzudo estudio histórico de la misma, e incluso divide a los personajes de su tragedia en "históricos" y "ficticios" [9]. Este *Prólogo* dió lugar en Francia a que un oscuro escritor, Víctor Chauvet, saliese en defensa de las unidades. Contestóle Manzoni en una larga carta (*Lettre à M. C. —Sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie—*, 1820). Se sientan allí, en tono sobrio, digno y razonado, todos los cargos contra las unidades. Manzoni repite, por una parte, los conocidos argumentos de Johnson; por otra recoge la opinión de Lessing y Schlegel, según la cual la tragedia francesa, al seguir las unidades, viola la raíz misma del arte clásico, la verosimilitud. Los franceses, en efecto, sacrifican la verosimilitud en beneficio de las reglas, pese a que éstas se suponen ideadas para salvaguardarla. Manzoni llega a repudiar toda regla cuando pregunta: "Si son los grandes genios los que violan las reglas, ¿qué razón hay para presumir que éstas se basan en la naturaleza y que valen para algo?" En lo que insiste mucho es en la unidad de acción y en la pureza de los géneros; no acepta, pues, la tragicomedia, "que destruye la unidad de impresión necesaria para que se produzcan la emoción y la simpatía" [10].

Con todo, la cuestión de las unidades no es el tema central de Manzoni, sino una muestra tan sólo de su amor inagotable a la verdad. Para él, la esencia de la poesía no está en la invención de los hechos. Todas las grandes obras de arte se basan en sucesos históricos o en tradiciones nacionales en cuya verdad creían de buena fe los contemporáneos. Por tanto, no está la poesía en los hechos mismos, sino en el sentir y pensar de los hombres según los alumbra el poeta al penetrar en sus almas con generosa simpatía. La poesía dramática aspira a explicar cuanto el hombre ha sentido, querido y sufrido a causa de sus actos. Podríamos concluir entonces que el poeta es semejante al historiador, pues se inventa (como Tucídides o Plutarco) los correspon-

dientes discursos que dicen sus personajes, o los pormenores de los sucesos secamente transcritos en las crónicas de la Edad Media.

Goethe, en la reseña que dedicó al *Conte di Carmagnola,* tras muchos elogios decía que "para el poeta no existe ninguna persona histórica", por lo cual todos los personajes de Manzoni eran necesariamente ideales [11]. Manzoni hubo de admitir, en carta dirigida a Goethe, que la división de personajes en históricos e ideales era "un error, exclusivamente mío, motivado por mi excesiva fidelidad a la exactitud histórica" [12]. En la tragedia siguiente, *Adelchi* (1822), desapareció esa división. Pero en realidad Manzoni no había cambiado de actitud, pues también agregó a esta historia longobarda un largo discurso donde justificaba cada detalle de la obra.

De 1823 es su carta al marqués Cesare d'Azeglio: nueva defensa del romanticismo que gira, una vez más, en torno al concepto de verdad. Manzoni distingue ahora entre lados positivos y negativos del romanticismo. Lo negativo consiste en el rechazo de la mitología clásica como falsa e idólatra, de las reglas y las unidades. En lo positivo, declara el autor, el romanticismo es un término vago, aunque hay buenas razones para ello: "Al proponerse este sistema excluir todas las normas que no sean verdaderamente generales, perpetuas y razonables a todas luces, hace que el número de ellas sea más escaso, o cuando menos más lenta y difícil su selección" [13]. Manzoni no ve más que un objetivo común a los románticos: que la poesía persiga la verdad como su fin propio. Para él, verdad es ante todo verdad histórica, con el nuevo filón literario de la historia moderna; después —cosa menos nítida para su mente—, verdad cristiana en lo ético y espiritual. Manzoni no cree que el romanticismo tenga algo que ver con brujas, espectros y desórdenes sistemáticos. La poesía, a su entender, es historia, historia verdadera. *I promessi sposi* (1827), novela en la que trabajaba por entonces, sería una concienzuda recreación del pasado donde se hermanaban laboriosas investigaciones y espíritu cristiano, católico.

Pero poco después de que esta novela se convirtiese en obra clásica de las letras italianas, Manzoni empezó a sentir fuertes escrúpulos sobre la legitimidad de la novela histórica. A ponerlo en claro dedicó *Del romanzo storico* (1845), tratado sereno, razonadísimo contra las mezclas de verdad y ficción, y por tanto contra la obra de toda su

vida. Primero hace ver las dificultades con que se tropiezan los lectores que sólo buscan en estas novelas la pura verdad histórica; la forma narrativa ya hace imposible la exigencia. Pero aquellos otros que no desean más que ficción, continuidad de impresiones y efecto de conjunto, tampoco se sentirán satisfechos con ellas, pues nunca dejarán de distinguir entre el "consenso histórico" que dan a figuras reales (la reina María de Escocia, el buen príncipe Carlos, Luis XI de Francia, etc.), y el "consenso poético" que les merecen los sucesos verosímiles [14]. Historia y ficción son elementos irreconciliables. La novela histórica es un género híbrido que debe someterse a la luz de la verdad. Para demostrar que se trata de un proceso inevitable, Manzoni busca apoyo en la historia de otros géneros —la épica, la tragedia— comparables. A su juicio, estos géneros (p. ej., la épica homérica, la tragedia griega) estaban basados inicialmente en hechos que entonces se creían ingenuamente verdaderos, pero que después, ya avanzado el proceso de ilustración, se vieron envueltos cada vez más en el conflicto entre realidad y ficción, por lo cual se han convertido en imposibles para los tiempos modernos. Esta teoría de Manzoni ofrece grandes obstáculos: ¿quién creerá que los oyentes de Homero se interesaban únicamente por la verdad (en el sentido literal que le da nuestro autor)?, ¿cómo tomar en serio las fuentes históricas a que fingen arrimarse los libros de caballerías? Ni nos explicamos cómo es posible que Manzoni admire y ensalce tanto a Virgilio y que, en cambio, no pueda aprobar la novela histórica moderna. Esto no obsta para que sepa analizar bien los desajustes de la *Gerusalemme liberata* de Tasso o la *Henriade* de Voltaire, sin perder ocasión de afianzarse en su tesis de que es imposible escribir auténticas novelas históricas, empresa que exige del novelista dar a la vez el original y el retrato, la historia y su imitación ficticia y verosímil.

Fácil sería disipar las perplejidades de Manzoni; basta el argumento goethiano contra la separación de figuras históricas y ficticias. En una novela o en una obra dramática todos los personajes son ideales; es falso que hagan falta dos consensos. Aun tratándose de una figura histórica, no necesitamos más que aceptarla poéticamente, con aquella "voluntaria suspensión del no creer" que decía Coleridge, para entrar de lleno en la ilusión. Cuando más, puede admitirse en la de-

mostración de Manzoni que la novela histórica no cumple su declarada intención de recrear verazmente el pasado: la verdad histórica se halla en la historia y sólo en ella. Como Manzoni se empeñó en entender la "verosimilitud" aristotélica en un sentido que, por definición, excluye a la historia, y como únicamente atendía a los hechos, tuvo que concluir negando hasta la verdad poética y confundiéndose sobre el modo de ser del arte. Por eso, con actitud totalmente honesta y lógica, dejó de escribir novelas. Este renunciar al arte en pro de la verdad no ha de confundirse, sin embargo, con el realismo o naturalismo del siglo XIX, que ya se dejaba sentir por entonces. La fe de Manzoni en la verdad y en el hecho histórico es una fe de tipo religioso, como se evidencia en su último diálogo, *Dell'invenzione* (1850), donde encontramos la teoría (basada en la filosofía de Rosmini) de que el artista no crea nada, sino que se limita a recoger las ideas ya existentes en la mente de Dios desde la eternidad. Ahí, en esa nueva apologética del arte, hubiera podido encontrar Manzoni un modo de suavizar su condena de lo ficticio. Pero lo que hoy se recuerda más de nuestro autor es su honesto forcejeo con el problema de la doble lealtad a la historia y a la ficción, problema que él no supo resolver más que repudiando el arte en favor de la historia. Esa preferencia ya es visible en sus primeras afirmaciones sobre la tragedia romántica, aunque entonces el dilema estaba todavía oculto por la intuición artística.

Por lo dicho no puede extrañar que algún investigador moderno haya negado la existencia del romanticismo italiano [15]. Es que el grupo que se decía romántico concebía el arte de un modo que mejor sería llamar realista, moral, patriótico. Ni Manzoni ni los polemistas del bando acertaron a ver en él ese aspecto imaginativo o simbólico que hemos visto destacar a los grandes críticos románticos de Alemania e Inglaterra. Claro que siempre hay vínculos y simpatías comunes a todos: si Schlegel abogó por el drama histórico, también lo hizo Manzoni. Pero no nos engañemos sobre la importancia del grupo que tan romántico se declaraba. Porque, cosa paradójica, los dos más grandes poetas de entonces, los que mejor representan en Italia las doctrinas básicas del romanticismo europeo, Ugo Foscolo y Giacomo Leopardi, se dis-

tinguieron precisamente por atacar sin rebozos las teorías del grupo romántico *.

Ugo Foscolo (1778-1827) escribió, en el último año de su vida, un ensayo sobre la *Nueva escuela dramática,* donde impugnaba las teorías de Manzoni y su tragedia *Il conte di Carmagnola* **. El tono violento del mismo se explica por la arraigada rivalidad que separaba a los dos autores, por los desengaños teatrales de Foscolo y porque su patriotismo veneciano consideró ofensivo el modo de presentar al Dux y al senado en la tragedia manzoniana. Foscolo hace ver, con todo pormenor, lo falso de los favorables colores con que Manzoni pinta a su héroe, el conde de Carmañola, ajusticiado como traidor por los venecianos, los anacronismos y errores de la obra, incluso en menudas cuestiones lingüísticas. Estos ataques calan más hondo cuando se dirigen a la separación de las figuras en históricas e ideales: "En cualquier obra de imaginación —dice Foscolo— todo radica en conjugar e identificar la realidad y la ficción". La ilusión "no alcanza su mágico poder invisible más que cuando lo verdadero y lo ficticio, al encontrarse frente a frente, no sólo dejan su natural tendencia a chocar entre sí, sino que se ayudan uno a otro mutuamente a confundirse y a aparecer como una sola cosa" [16]. Foscolo exhibe el *Otelo* de Shakespeare como ejemplo de la capacidad del gran poeta para desligarse y emanciparse de la historia. A su juicio, el romanticismo de sus compatriotas es de sospechosa especie: atenta contra los derechos de la fantasía, se empeña en descender a la triste realidad presente de la que el poeta quisiera escapar. No es más digno de confianza el romanticismo alemán (Foscolo no lo conocía más que a través de las *Lecciones* de Schlegel), precipitado al misticismo y al tráfico de sistemas. Foscolo rechaza incluso toda distinción de géneros y escuelas, diciendo que

* Por eso no estoy de acuerdo con Borgese, *Storia della critica romantica in Italia,* para quien la crítica de los románticos italianos sería simple liberalismo neoclásico.

** *Della nuova scuola dramatica in Italia,* en *Opere edite e postume,* edic. Mayer y Orlandini, IV, 293-338. Según los editores, este artículo, publicado ahí según el manuscrito italiano, apareció en el primer número de la *Foreign Quarterly Review* (1826). Pero el artículo que sobre Manzoni hay en ella no tiene nada que ver con el de Foscolo. No conozco el texto inglés. El italiano apareció por primera vez en 1851.

"toda grande producción es un objeto individual con sus méritos propios y sus caracteres diferentes a los de las otras". Y protesta porque se amontonen juntas las varias y supuestas escuelas de dramática clásica, la griega, la francesa y la italiana (Alfieri), que a él le parecen claramente distintas. Aún más: "Cada drama del mismo poeta, si tiene genio, es distinto, en más o menos, a los otros" [17].

Los finos atisbos de este ensayo —el poder de la fantasía, la individualidad de la obra de arte— representan lo mejor y más brillante de la crítica de Foscolo, que antes rara vez o nunca llegó a tal calidad. Pasar a sus restantes estudios es sufrir desilusión tras desilusión. Buena culpa de ello la tienen las circunstancias externas en que nacieron. De la crítica juvenil, la mayoría se reduce a prologuillos o a solemnes discursos pronunciados en la Universidad de Pavía, oratoria académica de tanto fuego como bambolla. La crítica posterior, compuesta durante la estancia del autor en Inglaterra y a veces no conservada más que en alguna pésima versión inglesa, está abrumada por vacuos alardes de erudición que Foscolo creía necesarios en los periódicos y editoriales inglesas donde colaboraba. Cohibe al crítico la obsesión del público, del que dependía su precaria vida; a veces disimula sus observaciones personales atribuyéndolas a "un extranjero de gran distinción literaria" [18], o bien entrega un prolijo estudio *(Estado actual de la literatura italiana)* a John Hobhouse para que éste lo publicara con su nombre, en las *Historical Illustrations of the Fourth Canto of Childe Harold* (1818) *. Proyectos grandiosos, como la historia de la literatura italiana o la creación de una *Revista europea* dedicada a "la crítica comparada" y a señalar "los influjos recíprocos entre la literatura y las costumbres" [19], no llegaron a cuajar, aunque algo de ellos queda en los *Essays on Petrarch* (1823) —único libro suyo publicado en inglés—, en las ediciones de la *Divina Comedia* y el *Decamerón* (1825), provistas de largas introducciones, y en los artículos dispersos sobre Dante, Tasso y "los poemas narrativos y románticos de Italia" [20].

La desilusión no nace sólo de lo fragmentario e incompleto de estas obras, ni de la mescolanza de oratoria patriótica y muerta arqueología, sino también de falta de coherencia y agudeza en la elección de

* Vincent ha probado de manera concluyente, en *Byron, Hobhouse and Foscolo,* que fué Foscolo quien compuso esta parte del libro de Hobhouse.

las ideas. Por eso Foscolo no pasa de ser un ecléctico, una figura de transición todo lo importante que se quiera en la crítica italiana, pero de talla mediana en el panorama europeo. Alguna vez podría reprochársele embutir su crítica de tópicos neoclásicos: nos habla de "instruir deleitando" o de que la fórmula *ut pictura poesis* es "regla principal de la poesía"; nos define la imaginación, en términos de la psicología dieciochesca, como facultad de evocar visualmente [21]. Pero es más frecuente que Foscolo vacile entre dos concepciones de la poesía: la sentimental, derivada de Dubos y Diderot, y la platónica, procedente del mismo Platón o de la estética idealizante del XVIII. Veamos la primera. En el autorretrato que escribió para Hobhouse, declara Foscolo que "se arrancaría el corazón del pecho si pensase que su menor latido no es el movimiento libre y sin barreras de su alma" [22]. Gusta mucho de la frase "llama del corazón"; define el fin de la poesía como "hacernos sentir fuerte y plenamente nuestra existencia" [23]. De esta actitud se pasa a la del idealismo platónico. Las primeras lecciones de Pavía (1809) exponen una curiosa imagen de la "elocuencia": fuerza animadora que hay tras todas las artes, lo mismo en la prosa que en el verso, y que se identifica con el genio y la inspiración (aquí los términos vienen de las polémicas de Sócrates con los sofistas) [24]. Más tarde dirá Foscolo que el poeta (como el pintor y el escultor), "lejos de imitar copiando, selecciona, combina e imagina perfectas y reunidas en una sola las dispersas bellezas del mundo"; su tarea es abstraer y embellecer a fin de crear su ideal. Y este ideal es "la secreta armonía universal que el hombre anhela encontrar con el fin de aliviar las fatigas y dolores de su existencia". La poesía colma, pues, nuestra necesidad de "velar con los sueños de la imaginación la penosa realidad de la vida" [25]. El poeta es el hombre de elevados sentimientos que, a la vez que se expresa libremente a sí mismo, crea también un mundo ideal; encarnación del hombre íntegro, procede no por análisis, sino por síntesis: "Los poetas —dice Foscolo en los *Essays on Petrarch*— transforman en vivas y elocuentes imágenes muchas ideas que yacen oscuras y mudas en nuestra alma, y en esa presencia mágica de las imágenes poéticas aprendemos, de un súbito golpe, a sentir, a imaginar, a razonar y a meditar" [26].

Foscolo esquiva los peligros del sentimentalismo y del idealismo gracias a su gran sensibilidad para la función del lenguaje y el estilo

en poesía. Nos ha dejado muchos comentarios sutiles sobre los efectos expresivos en ciertos pasajes de Dante y de Petrarca. Y los análisis detenidos que dedicó a las traducciones, bien de Homero al italiano, bien de Tasso al inglés, prueban que era un auténtico filólogo, lleno de amor por la palabra, pese a sus deficiencias como editor de textos. Foscolo sabe también la importancia de estudiar las correcciones literarias. "Para desvelar las bellezas de un poema —escribe—, debe el crítico ir siguiendo los mismos razonamientos y juicios que, en última instancia, determinaron al poeta a escribir como lo ha hecho. Semejante crítico sería también un poeta". Y añade, con una autoironía que no podían captar los lectores de este anónimo ensayo de la *Edinburgh Review:* "su genio impaciente y ardoroso nunca se sometería a la fría labor de la crítica" [27]. Pese a ello, Foscolo se sometió, dedicándose a muchas investigaciones bibliográficas y textuales, escribiendo ensayos tan eruditos como caprichosos sobre *La cabellera de Berenice* de Catulo, el digamma griego, las enmiendas de Dante, los expurgos editoriales del *Decamerón,* etc. El sabía que "la literatura está vinculada al lenguaje", el lenguaje al estilo, y el estilo a "las facultades intelectuales de cada individuo". Las palabras tienen una larga historia, continua "confluencia de significados mínimos y accesorios" [28], de sentimientos e imágenes que difieren en cada idioma y que el poeta conoce y emplea para sus fines particulares.

Lo más importante de Foscolo, especialmente para Italia, es su intento de adaptar esta concepción de la poesía a la historia y a la evolución del hombre, de hacerla médula de la historia literaria italiana y también programa válido para su propia época. Dicha teoría histórica está influída sin duda por Vico, pero aún más directamente por el primitivismo dieciochesco al estilo de Rousseau y Herder. Según ella, la poesía primitiva era una poesía de bardos, mítico-heroica, en la cual se entremezclaban todos los géneros y el poeta era a un tiempo profeta y filósofo. Foscolo no nos da una visión muy clara de esta remota poesía, aunque sí copiosos datos sobre los bardos y druidas bretones, tomados de una disertación de William Owen [29]. Pero sabía lo suficiente como para respaldar su creencia del carácter originalmente lírico, épico-lírico o heroico de aquella poesía y de que así volvería a ser de nuevo. En la reseña que hizo de *Il bardo della Selva Nera* de Monti, defiende este poema épico con los mismos argumen-

tos históricos. En cuanto a su propio poema, *Le Grazie,* lo ve como una mezcla de didáctica, épica y lírica: "Tal vez fué así la poesía primitiva", piensa. Esa poesía lírica es "la cima del arte". La oda celebra a los dioses y a los héroes, por lo cual apenas difiere, en esencia, de la antigua poesía épica [30]. Lo lírico y lo heroico vienen a confundirse o identificarse, pues el fin de la poesía es la exaltación del hombre y el poeta es de suyo un héroe.

En su crítica, Foscolo distingue siempre la poesía "romántica" de la heroica, en perjuicio de la romántica. Para él, Tasso supera a todos los demás poetas italianos (salvo a Dante). La poesía épico-burlesca tradicional, y particularmente la de Casti, su último retoño, no le merece más que desprecio. El mismo Ariosto, al que admiraba mucho, le parece maestro de un tipo de poesía inferior, menos noble. Tasso queda claramente apartado de Ariosto por la importancia que da a su tema histórico, el cual, para Foscolo, es un relato de las Cruzadas escrito como ejemplo normativo para el siglo XVI. En sus agudas observaciones a la traducción inglesa de Tasso por Wiffen, el reparo principal que a éste pone Foscolo es el de ignorar la exactitud histórica de Tasso y convertirle en un poeta fabuloso del tipo de Spenser. Arrastrado por su elevada concepción de lo heroico, Foscolo va en esto contra la evidencia del texto mismo y contra la tendencia predominante desde que Hurd llamara la atención sobre "el mundo de hermosas fábulas" de los poetas italianos [31].

De este primitivismo se sigue un cuadro histórico que quiere mostrar cómo decae y se esteriliza la fantasía con los progresos de la civilización. Foscolo hace arrancar ese proceso desde la Antigüedad. Entonces los grandes autores son Homero y Píndaro; Virgilio y Horacio caen ya en lo artificioso, lo imitativo, lo cortesano. El proceso se repite en la Edad Media. Aquí el poeta ejemplar, libre y heroico es Dante; Petrarca y Boccaccio marcan el principio de la decadencia. La imagen que Foscolo se forja de Dante es insostenible en ciertos pormenores, pues además de achacarle ideas heréticas, le ve como un reformador de la Iglesia en la moral, en el dogma y hasta en los ritos. Pero en el artículo dedicado al poeta italiano y en la extensa disertación con que acompañó el texto, Foscolo consigue, cosa notable en aquellos tiempos, situar a Dante en su marco histórico e intelectual, atendiendo a sus ideas teológicas y políticas, a su vida y a la transmi-

sión textual. Si las teorías pecan muchas veces de erróneas o de no bien informadas, los comentarios, en cambio, revelan una sensibilidad nueva y original: así, el estudio del episodio de Francesca da Rimini da mucha importancia al silencio de Paolo, su amante, y explica la actitud de Dante con respecto a los enamorados de modo eficaz y que concuerda, en general, con las interpretaciones recientes [32].

Foscolo estudió también atentamente a Petrarca, tanto en las poesías italianas como en las obras latinas en prosa. Al explicar las ideas del amor cortés y la relación con Laura, lo hace de forma menos sentimental que la acostumbrada. Pero en Petrarca ve sobre todo al representante de una época nueva y refinada que preparó el camino para la futura servidumbre de Italia. Del paralelo —muy cuidado— entre Dante y Petrarca, resulta que aquél es el poeta de la imaginación, y éste del sentimiento: "Dante logra interesarnos por toda la humanidad; Petrarca sólo se interesa por sí mismo" [33]. A los ojos de Foscolo —como a los de Vico—, Dante aparece como el gran poeta primitivo, en vivo contraste con los de la edad actual, que ya no son libres, ni originales, ni de fuerte individualidad. Molière y Pope sirven de ejemplos de poetas que, llevados por su fina comicidad, pueden captar ciertos matices psicológicos; pero la comedia, según el esquema de Foscolo, no va más allá de "lo externo del carácter", que es cosa determinada por la moda y variable en cada época, mientras que la poesía genuina, "cuya preocupación principal es el corazón humano, coexiste en tiempo y extensión con la naturaleza humana" [34]. Foscolo lamenta que "cuando en tiempos más avanzados las facultades del crítico y las del poeta vienen a conjugarse en los mismos espíritus, nace una poesía nueva, menos franca, menos ingenua, más brillante, mezcla de metafísica y de conocimiento del mundo. Es la poesía de Pope, de Horacio, de Voltaire: las inteligencias mediocres la prefieren, las imaginaciones elevadas la desdeñan" [35]. Nuestro autor debió de darse cuenta de que también él pertenecía a ese tipo de poeta y crítico en una pieza, pero trataba de escapar a lo que creía deplorable necesidad de los tiempos.

Si la decadencia italiana empieza con Petrarca, Boccaccio habrá de resultar un corruptor aún mayor. A Foscolo, pese a su interés erudito por las vicisitudes textuales del *Decamerón*, le choca —nos confiesa— la moral de Boccaccio y lamenta el influjo de su estilo en la prosa

italiana. El siglo XVI, con su corriente de humanismo, le parece una época árida, excepto en el caso de Tasso y el admiradísimo Maquiavelo. El siglo XVII y la Arcadia son los períodos de extrema decadencia. Baretti, aunque loado —sin lógica— por su provechosa influencia general, merece el duro reproche de "remedador del doctor Johnson" [36]. Para Foscolo, el nuevo Virgilio italiano es Parini; y Alfieri, autor más grande aún que Corneille y que Shakespeare: modelo de espíritu recio y libre, lleno de fuerza apasionada. Por Monti sentía la misma admiración que sus contemporáneos, aunque no aprobaba sus vaivenes políticos, por lo cual, escudándose con el nombre de Hobhouse, le tachó de renegado al estilo de Dryden [37].

Si se exceptúa la admiración por Bayle ("altísimo crítico"), Foscolo hace poco aprecio de los autores franceses [38]. No respeta siquiera a Rousseau ni a Madame de Staël, olvidando sus grandísimas deudas intelectuales con ellos [39]. Los alemanes se le antojan sospechosos de misticismo; de ahí que se mofe de Goethe y de Schlegel [40]. Sólo le gustaba el *Werther,* que tomó por modelo, cuando menos en técnica, de su *Jacopo Ortis.*

Es difícil calibrar lo que sabía Foscolo de literatura inglesa. Durante su estancia en Inglaterra hablaba y escribía en francés, pero luego debió de aprender bien la lengua del país, pues sus reseñas muestran cuán finos matices captaba en las traducciones al inglés. Pocas veces se entretiene en comentar la literatura inglesa. La admiración por Shakespeare está algo oscurecida por prejuicios neoclásicos. El ver sus dramas llevados a escena —confiesa— le hace más reacio a él, pues como espectador no podía seguir bien las bellezas verbales, sino sólo la acción y el asunto [41]. No menos convencional es Foscolo ante Milton, al que encuentra falto de interés humano. En cambio, elogia con calor el *Bardo* de Gray, de estilo pindárico-bíblico a su juicio [42]. También le gustaba Sterne, hasta el punto de traducir su *Viaje sentimental.* Más superficial es el interés por los contemporáneos ingleses. El *Caín* de Byron le parece impío e irreverente [43]. Es curiosa crítica tan pudibunda y convencional en hombre como Foscolo, de tumultuosa vida amatoria y que tanto encarecía al hombre fuerte y libre. Pero no se olvide que Foscolo tenía que guardar las apariencias durante su vida en Inglaterra, para acomodarse a la respetabilidad de aquella gente.

Que no lo consiguió, pese a todo, lo atestiguan las hirientes alusiones que le dedicó Walter Scott en su *Diario* y la disputa con Hobhouse *.

En la Inglaterra del tiempo nadie podía sospechar que aquel pobre desterrado, siempre perseguido por los ministros de la justicia, llegaría a ser un símbolo del *Risorgimento* italiano, sería enterrado solemnemente en la iglesia de Santa Croce de Florencia, junto a Miguel Angel, Maquiavelo, Galileo y Alfieri, y, más recientemente, estudiado y exaltado con amor como uno de los poetas más grandes de Italia. En la crítica de su país, Foscolo ocupa una posición importante: es el primer crítico que rompe con el neoclasicismo; forja un esquema histórico valedero para las obras críticas y literarias de Italia. Pero en el marco europeo no pasa de ser un crítico rezagado y ecléctico, como tantos otros; dudoso entre el idealismo platónico preclásico y la visión romántica de la historia.

Mucho más original y relevante me parece Giacomo Leopardi (1798-1837) por sus ideas y su temperamento. No contaba todavía más de 18 años y estaba ya maduro en filología clásica, cuando quiso intervenir en las polémicas románticas, para lo cual escribió una carta al mismo periódico desde donde Madame de Staël había exhortado a los italianos a traducir la poesía nórdica, pero la revista se negó a publicarla. Dos años más tarde (1818), reavivada la actualidad del debate, envió Leopardi a otra revista una larga disertación sobre la poesía romántica; también fué rechazada [44]. La carta primera es una orgullosa afirmación de italianismo: "Si Europa no conoce a Parini, a Alfieri, a Monti, a Botta, la culpa no me parece que sea de Italia" [45]. Leopardi arremete contra todo lo que huela a imitación, contra toda esperanza puesta en el traducir; pero luego, y sin mucha lógica, instiga a sus compatriotas a leer a los clásicos grecolatinos, sin hacer caso de los autores nórdicos. El segundo documento, *Discurso de un*

* *The Journals* (Edimburgo, 1890), I, 14: "Y hablando de forasteros, hubo en Londres, hará cosa de cuatro o cinco años, uno de esos animales que, leones al principio, acaban siendo, por efecto de dos temporadas, verracos de hábitos regulares. Ugo Foscolo, que así se llamaba, era asiduo de Casa Murray y de las tertulias literarias. Feo como un mandril y de insufrible engreimiento, farfullaba, alardeaba y discutía sin noción siquiera de los principios a los que los hombres de seso ajustan sus razones, y chillaba todo el tiempo como un gorrino degollado". Para el incidente con Hobhouse, véase Vincent.

italiano en torno a la poesía romántica, aunque algo divagador y verboso, sienta en lo esencial la actitud definitiva del poeta. Los románticos —dice Leopardi, y eso que sólo conocía por entonces a los italianos y a Madame de Staël— yerran al no ver que la poesía es ilusión y fantasía, que tiene necesidad de mitos, de la mitología antigua y de los sueños de la Edad de Oro: "He aquí, pues, manifiesta y palpable en nosotros, y manifiesta y palpable a quien sea, la inclinación invencible a lo primitivo; digo en nosotros mismos, o sea, en los hombres de este tiempo, en los mismos a quienes los románticos quieren persuadir que el estilo antiguo y primitivo de la poesía no cuenta para el suyo propio. Por esa inclinación genial que todos nosotros tenemos a las memorias de la infancia, se puede estimar cuán grande es la que tenemos todos a la naturaleza primitiva e inmutable, la cual es ni más ni menos que la naturaleza que reina y se trasluce en los niños; y las infantiles imágenes y la fantasía de que hablábamos son, precisamente, las imágenes y la fantasía de los antiguos" [46]. La poesía, pues, hunde sus raíces en nuestra nostalgia de la "naturaleza", de la niñez, de la aurora de la humanidad. Nuestros poetas cantan la naturaleza, las eternas e inmutables formas y cosas bellas, o sea las obras de Dios; los románticos, en cambio, cantan la civilización, lo transitorio y mudable, las obras del hombre [47]. Leopardi ve la contradicción que hay en estos últimos, pues recomendando en sus manifiestos buscar inspiración en lo cotidiano, en lo útil y lo moderno, quieren traernos un medievalismo nórdico. Pero no vió (ni podía verlo) que su propio helenismo, tan fervoroso, con su identificación de la niñez, la antigüedad y la edad dorada de la poesía, estaba en el centro mismo de lo que en otros países se llamaba romanticismo.

Es innegable que las reflexiones de Leopardi se hallan cuajadas de doctrinas y términos neoclásicos. Los millares de páginas de sus cuadernos de notas *(Zibaldone)* revelan un intenso estudio de las lenguas y los autores clásicos, un interés técnico, casi de especialista, por la filología antigua; están llenos de nombres alemanes (editores y comentaristas), con páginas y páginas de citas tomadas de Wolf y Müller en sus estudios homéricos. Además, Leopardi sigue en sus teorías las sendas más trilladas: la imitación; el deleite como fin de la poesía; el estilo como piedra de toque del arte; la verosimilitud, son conceptos en que insiste una y otra vez. El borrador de su tratado *De la situación*

presente de la literatura italiana (que no llegó a escribir) está plagado de advertencias sobre cómo llenar las lagunas de esta literatura en sus diversos géneros. Según él, falta una prosa armoniosa, flúida y desafectada; falta también verdadera elocuencia, un nuevo tipo de comedia, una epopeya en prosa al estilo del *Telémaco* de Fénelon, etc. [48]. Cuesta imaginar algo más externo y más "práctico", mecánico incluso, por su fe en la actividad coordinadora y en la distinción de los géneros. Incluso las meditaciones sobre lo relativo de la belleza y el gusto apenas exceden el escepticismo dieciochesco.

No puede decirse que Leopardi sienta simpatía por los autores que hoy llamaríamos románticos. Admira, sí, entre las novelas, *Werther* y *Corinne* [49]. Alguna vez elogia a Byron, pero de ordinario le considera frío, afectado, falto de auténtico sentimiento [50]. Apenas hay autor contemporáneo que le atraiga de verdad. Foscolo y Manzoni no le merecen más que frías alabanzas *. Leopardi se sentía cada vez más solo y viviendo en un período de decadencia; a medida que avanzaba su enfermedad y se agudizaba su aislamiento, daba más escape a su amargura en sátiras dirigidas contra los adelantos modernos y contra el siglo en general. Realmente vivió en el pasado, en el suyo propio, en la Antigüedad y en la Italia pretérita.

Ahora bien, si recorremos el *Zibaldone,* encontraremos —entre el cúmulo de notas filológicas, de reflexiones sobre la vanidad de la vida y lo necesario de la ilusión— una serie de juicios literarios tan notables que hacen variar por completo toda esa impresión primera, superficial, del convencionalismo y la ortodoxia neoclásica de Leopardi. En esas pocas páginas, escritas en su mayoría hacia 1827, afirma, más radicalmente que ningún crítico europeo contemporáneo, que poesía es lirismo, sentimiento y nada más. No sólo llama a la lírica "cima, cúspide, colmo de la poesía", "pura y verdadera poesía en toda su amplitud", "género eterno y universal, como primero en el tiempo" [51], sino que deduce atrevidas consecuencias de ello: "La poesía —dice en una anotación capital— consiste desde el principio en este género solo [la lírica], y su esencia radica siempre principalmente en este

* Leopardi cree advertir "destellos" de genio en Alfieri y Foscolo (*Zibaldone,* I, 1425). A Manzoni le conoció en 1827 y le estimaba personalmente (*Lettere,* págs. 784, 826, 849), pero de *I promessi sposi* habla con poco calor (*ibid.,* págs. 783, 825, 849).

género, que casi se confunde con ella y es el más verdaderamente poético de todas las poesías, las cuales no son poesías sino en cuanto son líricas" [52]. El lirismo nace de la sensibilidad o del sentimiento. Pero este sentimiento no es el de la emoción inmediata, como ocurre en la falsa sencillez de las coplas del pueblo [53], sino, mejor, una especie de reminiscencia o recuerdo que evoca la infancia y el pasado (tan amados por nuestro autor, que profesaba un verdadero culto a la Antigüedad). El entusiasmo sin más, por grande que sea, es dañoso para la poesía. Leopardi describe la suya propia como un destello de inspiración que no dura más que dos minutos, pero que, aun en la composición más breve, exige después dos o tres semanas de elaboración y revisión. Sin esa inspiración inicial, sin embargo, no hubiese podido escribir: "si la inspiración no me viene por sí misma, antes brotaría agua de un tronco que un solo verso de mi cerebro" [54]. Y, preludiando a Poe, Leopardi dirá que "los trabajos de la poesía exigen por naturaleza la mayor brevedad" [55].

La poesía —declara ahora, en abierta contradicción con sus opiniones de antaño— no es ni puede ser imitación: "El poeta imagina y la imaginación no ve el mundo cual es...; finge, inventa, no imita". "El poeta es un creador, un inventor", que escribe "llevado por su propio sentimiento íntimo", por la "necesidad de expresar los sentimientos que verdaderamente experimenta" [56]. En estos pasajes, "imaginación" y "sentimiento" se identifican o, al menos, se yuxtaponen; pero es más frecuente que Leopardi establezca entre ellos una diferencia histórica: la imaginación es cosa de la antigüedad y de la niñez y, por ello, irrevocablemente pasada y desaparecida; el sentimiento, que es rememorativo, que incluso es "una mayor capacidad de dolor", constituye el privilegio y la maldición del hombre moderno [57]. Se sugiere aquí un cuadro histórico sencillo, de raíces roussonianas y hasta algo parecido al que Schiller sintetizaba en la oposición *ingenuo-sentimental*. Los hombres antiguos formaban parte de la naturaleza; vivieron en ella y crearon con su imaginación un mundo hermoso e ilusorio que les hizo tolerable la oscuridad de este mundo: "Las obras del genio —apunta Leopardi— tienen esto de singular: que hasta cuando representan al vivo la nihilidad de las cosas, hasta cuando demuestran y hacen sentir con evidencia la irremediable infelicidad de la vida, hasta cuando expresan la más espantosa desesperación..., siempre nos sirven de

consuelo" [58]. Aun el saber la falsedad de todo lo bello y grande ya es en sí algo muy grande y bello. Pero con los avances de la civilización y la difusión de la cultura, el hombre se ha visto arrojado a una miseria más profunda todavía; ciegas las fuentes de la imaginación, marchito el mundo de las ilusiones, nada le queda al poeta sino expresar su sentir triste y desesperado: "La fuerza creadora del ánimo, perteneciente a la imaginación, es propiedad exclusiva de los antiguos. Desde entonces el hombre se ha convertido en un ser permanentemente desdichado y, lo que es peor, lo ha sabido y con ello ha labrado y confirmado su infelicidad" [59].

Leopardi ve en su propia vida la mejor prueba de esta interpretación. Tras un primer período de creación imaginativa, inconsciente, le sobrevino en 1819 una crisis en la que aprendió a sentir la miseria del mundo. "Así, bien puede decirse con todo rigor que poetas solamente lo fueron los antiguos, que ahora sólo lo son los niños y los jóvenes, y que los modernos que llevan este nombre no son sino filósofos. Yo, al menos, sólo me hice sentimental cuando, perdida la fantasía, me volví insensible a la naturaleza y me di por entero a la razón y a la verdad; en suma, cuando me hice filósofo" [60]. Este autorrecluirse en la filosofía no había de ser, sin embargo, definitivo; pero planteó a Leopardi el problema de si puede haber poetas en la actualidad. Ser filósofo es, por supuesto, la negación misma de la poesía: "Cuanto más filosófica la poesía, tanto menos de poesía tiene" [61]. La filosofía busca verdades; la poesía, falsedad, ilusión: "La filosofía daña y destruye la poesía, y la poesía mutila y perjudica a la filosofía. Entre una y otra existe una barrera infranqueable, una enemistad jurada y mortal que no puede abolirse, armonizarse ni disimularse" [62]. Si la filosofía es hostil a la poesía, también le es hostil la ciencia. La poesía no ha avanzado nada desde los tiempos de Homero [63], mientras que la ciencia hace nuevos descubrimientos cada día.

Este proceso de fatal racionalización se observa también en la evolución del lenguaje. El lenguaje primitivo era sumamente poético, riquísimo en connotaciones, metafórico, vago, impreciso; el moderno tiende más y más a lo abstracto, al término técnico más que a la voz concreta. De ahí que Leopardi desdeñe la lengua (y la poesía) francesa, a su juicio prosa desnuda, y exhorte al poeta a restaurar los sen-

tidos originales de las palabras, a conservar los arcaísmos, a usar voces misteriosas, indefinidas, poéticas [64].

Que la lírica tenga importancia capital es cosa que hemos visto defender a Herder y a Foscolo, pero en Leopardi resulta más notable aún por las consecuencias a que le lleva el creerlo, con desprecio para la épica y la dramática. Esto ya estaba muy lejos de la mente de Herder, quien, cuando más, quería fundir todos los géneros en uno solo. Leopardi pretende borrar toda diferencia entre lírica y épica. El poema épico no es más que "un himno en honor de los héroes, las naciones o los ejércitos; sólo que un himno más prolongado" [65]. "La épica, no solamente por su origen, sino totalmente, en cuanto puede estar conforme con la naturaleza y con la verdadera poesía (es decir, se compone de cantos breves, como los homéricos, ossiánicos, etc., y de himnos, etc.), está unida a la lírica" [66]. Para su teoría Leopardi busca apoyo en la de Wolf sobre el origen de los cantos homéricos, aludiendo incluso a Lachmann, que la aplicó a los *Nibelungos;* además recoge datos de los metros líricos empleados en la primitiva épica latina [67]. Pero cuando con más libertad habla es cuando, dejándose de componendas, dice: "el poema épico va contra la naturaleza misma de la poesía: 1) Exige un plan concebido y ordenado con toda frialdad; 2) ¿Qué puede tener que ver con la poesía una tarea que requiere años y años de ejecución? La poesía es ímpetu esencialmente" [68].

La dramática sale todavía peor parada. Tiene menos de poesía que la épica: "El fingir una pasión o un carácter que no tiene (cosa necesaria al dramaturgo) es algo completamente ajeno al poeta, no menos que la exacta y paciente observación de los caracteres y pasiones de otro... Cuanto más genial es un hombre, cuanto más poeta, tantos más sentimientos propios tendrá que exponer, tanto más desdeñará vestir a otro personaje, hablar por boca de otro, imitar" [69]. Para Leopardi, "la novela, el cuento, etc., son bastante menos ajenos al hombre de genio que el drama, el cual es el más ajeno de todos los géneros literarios porque es el que exige la mayor proximidad de imitación, la mayor transformación del autor en otros individuos, la más entera renuncia y el más entero sacrificio de la propia individualidad, a la cual está el hombre de genio más fuertemente vinculado que ningún otro" [70]. Ya en 1819, en el prólogo de *Telesilla* (poema bucólico inacabado), había denunciado Leopardi ese "miserable recurso de los

nudos y ligaduras intrincadísimos" de la trama teatral, destinado a mantener la atención y la curiosidad de los espectadores [71]. Para él, la trama es el más bajo, el menos poético de todos los elementos literarios. Hasta la tragedia griega (de la que nadie dirá que peca por el interés excesivo de su fábula) le parece externa, material. Los griegos amaban los grandes efectos, las sensaciones intensas y fuertes; preferían los temas de horribles, de singulares infortunios, los caracteres excepcionales, las pasiones de ninguna naturalidad; en suma, eran cazadores de sensaciones, algo así como lo que Byron y demás románticos deseaban y querían. Tampoco Aristófanes encontró gracia ante Leopardi: sus comedias están repletas de invenciones fantásticas y nada naturales, de figuras alegóricas, de ranas, de nubes, de aves [72].

Dada esta visión de la poesía, es comprensible que a Leopardi le quedase muy poco que admirar. Bueno, estaban los antiguos: Homero, Píndaro, Anacreonte, Virgilio, Lucrecio, el mismo Luciano, que eran los dioses de su Parnaso. Estaba también Dante, cuya *Comedia* es considerada, y con razón, "largo poema lírico donde está siempre a la vista el poeta y sus propios afectos" [73]. Estaba Petrarca, único por su patetismo entre los modernos y modelo claro de Leopardi en su primera época, aunque nuestro autor acabase por creer que hay en él pocas bellezas poéticas que admirar [74]. Estaba Tasso, por cuyo destino sentía Leopardi entrañable ternura, y también algunas cosas lindas de Chiabrera y de Testi. Pero, después de Tasso, no se da quizá más poeta que Metastasio, el último cantor de Italia. A Parini le falta pasión para ser poeta; Alfieri es más filósofo (razonador) que otra cosa [75].

Con los años los gustos de Leopardi se hicieron cada vez más restringidos y sus tendencias poéticas personales acabaron por parecerle el único género admisible. Es un dogmatismo a que tiene derecho todo artista. Al fin y al cabo, Leopardi era fundamentalmente poeta, y crítico sólo a ratos. No hay en él esa tolerancia, esa viva curiosidad por el mundo creador circundante que brilla en los grandes críticos románticos. Tampoco verdadero sentido histórico, pese a su teoría del paulatino decaer de la imaginación. Sin embargo, hemos de destacar la originalidad de tantas anotaciones del *Zibaldone,* con su radical inversión de la jerarquía neoclásica de los géneros. Drama y fábula, esencia de la poesía para Aristóteles, son algo periférico y externo para Leo-

pardi. La lírica, que Bacon y Hobbes habían excluído de la poesía, y la expresión del sentir personal son, en nuestro autor, la única, la suprema poesía. La rueda ha dado, pues, una vuelta completa sobre sí misma.

No olvidemos que las opiniones de Leopardi durmieron en la oscuridad de sus cuadernos de apuntes hasta el último decenio del siglo XIX, sin que, por tanto, tuvieran resonancia alguna en su tiempo. Para sus nuevas construcciones la crítica italiana hubo de esperar hasta la llegada de De Sanctis, quien, aunque amó y estudió a Leopardi, bebió sus ideas críticas en Hegel y en otros autores alemanes.

Capítulo XI

LOS JOVENES ROMANTICOS ALEMANES

GÖRRES

Hacia 1806 se advierte en el ambiente intelectual de Alemania una profunda transformación. La carrera triunfal napoleónica y la derrota de Prusia en la batalla de Jena despertaron un patriotismo exaltado, hostil a las ideas de la Revolución francesa y a los evangelios de la humanidad y de la razón en que habían creído el siglo XVIII y los clásicos alemanes. Entre los escritores románticos, los de más edad fueron buenos patriotas: los Schlegel tomaron parte activa en las luchas contra Napoleón. Los más jóvenes, los que en 1806 tenían veinte o veinticinco años, cayeron en una obsesión nacionalista muy ajena al pensar de los Schlegel. El cambio se observa nítidamente en la crítica y la teoría literarias de este grupo: todos sus componentes se dedicaron a estudiar los orígenes y el pasado alemanes, los cantos populares, los cuentos, las leyendas, los *Nibelungos,* los *Edda;* todo cuanto les parecía indígena, aborigen, prístino, "germánico", no contaminado por la civilización moderna y, por ello, beneficioso para el resurgimiento de la nación. Entre las obras más importantes de dicho grupo se cuentan dos ediciones: la colección de cantares populares alemanes *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), recopilada por Achim von Arnim y Clemens Brentano, y los universalmente famosos *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1815) de los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm. Los Grimm fueron, además, los fundadores de una nueva rama del saber,

la filología germánica, que, según la amplísima interpretación que ellos le daban, era la ciencia de la civilización germánica toda. Es a Jakob Grimm especialmente a quien se deben los cimientos de esta disciplina, gracias a su labor incansable y a su brillante poder de síntesis. Su *Deutsche Grammatik* (1819-1837) produjo una verdadera revolución, no ya sólo en los estudios de filología germánica, sino en la lingüística toda, con el descubrimiento de las leyes fonéticas, los cambios vocálicos o consonánticos, etc. Los demás libros de los hermanos Grimm —la recopilación de leyendas históricas y locales alemanas; los estudios de mitología y de antigüedades legales germánicas; el dicionario histórico del alemán, iniciado por ellos...— crearon casi de un solo golpe (o, mejor, de dos) la "germanística". A lo largo del siglo XIX la germanística figuró, en Alemania, en los estudios académicos, además de en casi todos los literarios; después influyó poderosamente en la marcha de la investigación literaria de Inglaterra, los Estados Unidos y todos los países escandinavos y eslavos. La importancia que aún hoy se concede en los programas de licenciatura de inglés al anglosajón y al *Beowulf* es una reminiscencia de aquella concepción romántica de los alemanes.

Joseph Görres (1776-1848), el autor más viejo del grupo, es el que más tiene de crítico literario, volviendo al tema que aquí nos interesa. Dedicó su vida esencialmente a la causa de la restauración católica, pero sus primeras armas (salvo un corto período de empacho con la Revolución francesa) las hizo como *Naturphilosoph* schellinguiano, nada indiferente a la estética. Sus *Aphorismen über die Kunst* (1802) esbozan nuevas distinciones y dualidades con que sustituir la pareja *ingenuo-sentimental* de Schiller; p. ej., la de arte "productor" y arte "eductor" [1]. Los artículos con que colaboró en la revista *Aurora* (1804-1805) contraponen también distintas edades y tipos: la literatura francesa es como una llanura; la alemana, como una montaña, etc. Pero es en los demás ensayos críticos de Görres donde mejor se manifiesta su talento: la seguridad de comprensión, las brillantes caracterizaciones a base de imágenes y metáforas encadenadas, en un estilo que recuerda las soflamas de Jean Paul. Su admiración por Jean Paul, por Herder, por Novalis, era de esperar; en cambio, los cálidos elogios al *Hyperion* de Hölderlin y a la tragedia primera de Kleist, *Die Familie Schroffenstein,* significan algo tan justo como nuevo. El trabajo más interesante

de Görres versa sobre Goethe, cuyos distintos estilos quiere caracterizar comparándolos con los de la escultura griega, desde un primer período naturalista, pasando por otro idealista intermedio, hasta el estilo elegante y amanerado de las últimas obras (*Die natürliche Tochter*, etcétera) [2].

Estos primeros artículos tuvieron poca difusión. La misión histórica de Görres empieza realmente con su llegada a Heidelberg (1806) y la estrecha relación con Brentano y con Arnim. Su obra *Die deutschen Volksbücher* (1807) nos importa de modo especial. Se trata de un estudio de los libros de cordel alemanes (*Faust* y *Die Haimonskinder*, p. ej.), del siglo XVI por lo general, con atención grande a sus fuentes, a los libros de caballerías de tipo parecido, a las leyendas orientales, etcétera. De sólo contar con esta parte central, el libro no sería más que un documento temprano de los estudios de literatura comparada y migración de los temas; documento hoy necesariamente anticuado. Pero la introducción preliminar y la conclusión hacen de él un verdadero manifiesto de las novísimas ideas literarias. Tales libros de cordel —aunque el mismo Görres haya puntualizado en muchos casos su fuente extranjera— son presentados aquí como arquetipos de la literatura popular, como expresión del "genuino e íntimo espíritu de la nación alemana": objetos dignos de la mayor veneración, "sacras antigüedades". Canciones, leyendas, supersticiones y costumbres del pueblo, todas ellas "obras tan naturales como las plantas", son reliquias que nos han quedado de la oscurísima Edad Media, y ésta, a su vez, es glorificada como "el nuevo jardín de la poesía, el paraíso del romanticismo" [3]. En aquella bendita edad, la epopeya religiosa era su historia; la poesía daba flores y frutos; la nación estaba unida y formaba un solo pueblo, sin distinción de clases; la nativa fuerza creadora no la enturbiaba todavía la imitación de la antigüedad. Después Görres sólo ve una continua decadencia, un caminar hacia el racionalismo y la prosa. Así, pues, la distinción de Herder entre *Naturpoesie* y *Kunstpoesie* vuelve a plantearse aquí tajantemente y toda la luz recae sobre la poesía natural, la única auténtica.

La posición de Görres queda límpidamente definida en su apasionada reseña (1809-1810) de *Des Knaben Wunderhorn:* "Creemos que la poesía precedió al arte y el entusiasmo fué antes que la disciplina. Creemos francamente en la existencia de una especialísima

poesía natural que afluye como en un sueño a cuantos la practican; que no se alcanza, ni se adquiere, ni se aprende en la escuela, sino que, como el primer amor, hasta el más ignorante la concce en un momento y la ejercita tanto mejor cuanto menos la estudia y tanto peor cuanto más la inquiere". Toda obra artística ejemplar "es dada a luz como la Naturaleza da a luz sus plantas y animales" [4]. La poesía natural es tan sencilla como grande; se crea sus propias formas necesariamente; forma y contenido crecen en ella a la par, con vida orgánica, como el alma y el cuerpo. Las canciones populares recogidas por Arnim y Brentano no llegan a este ideal —admite Görres—, pero aun así son supervivencias de un pasado glorioso, por degradadas que se presenten. Görres las considera como parte de un poema único, "fiel espejo del pueblo", y en un alarde de facultades enumera y caracteriza gran número de ellas, siguiendo cierto orden temático: del nacer al morir, del amor sensual al éxtasis místico. Si, individualmente examinadas, son "efusiones líricas", en conjunto forman "un todo épico-dramático", pues "un lazo invisible pasa por todas las cosas". En cuanto a los autores de las canciones, Görres piensa a veces que pueden haber sido poetas que nada más compusieron; pero en general les ve como propiedad común de la nación: poeta popular y nación son una sola cosa [5].

Si la poesía popular constituye un poema único —pese a que las canciones reunidas por Arnim y Brentano son de siglos distintos y ofrecen muchos elementos tardíos y artificiosos—, claro es que la épica remota será tenida como parte de la mitología aborigen. En sus artículos sobre el *Nibelungenlied* (1808), Görres fué el primero que estudió las analogías de esta epopeya con las antiguas sagas escandinavas y el primero que la creyó único fragmento superviviente de un enorme poema o mito antiquísimo [6]. Su libro más extenso, *Die Mythengeschichte der asiatischen Welt* (1810), afirma, más concretamente, que sólo hay una poesía natural, la cual es idéntica al mito, y que todos los mitos proceden de Oriente. Hay momentos en que las teorías de Görres, basadas en amplias lecturas pero sin rigor crítico, llegan a las mayores fantasías. La introducción acaba con una ambiciosa comparación entre la epopeya india, Homero, Ossian, *Titurel* y los *Nibelungos*. Lo que Görres no llevó nunca a realidad fué la histo-

ria universal del mito que proyectaba, entre otras razones porque le absorbieron cada vez más las tareas del periodismo político.

En cuanto a la "poesía artística", tan sólo la analiza en algunos de los últimos escritos. Su reseña de las obras de Jean Paul (1811) emplea hábilmente las distinciones de la *Vorschule* de éste, con arreglo a las siguientes categorías de estudio: genio, humor, ironía, ingenio, personajes, trama, descripción del paisaje, estilo. De modo parecido a como había procedido en la reseña del *Wunderhorn,* Görres entreteje en un solo molde sus análisis de casi todas las figuras empleadas en las novelas de Jean Paul, evocando todo un mundo humorístico y sentimental mediante analogías y metáforas tan ingeniosas como fantásticas. Reavivada su vieja preocupación de diferenciar lo antiguo y lo moderno, contrapone la visión griega del mundo, basada en la geometría euclidiana, a la del hombre moderno, inventor de los cálculos diferencial e infinitesimal. Y la comparación entre una iglesia cristiana y una fórmula diferencial nada tiene que envidiar a cualquiera de las que prodiga la reciente *Geistesgeschichte* alemana, que ha querido demostrar el perfecto paralelismo entre todas las actividades humanas [7].

En la tardía reseña (1835) del *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* de Bettina von Arnim, Görres describe muy bien la actitud de la restauración católica respecto a Goethe. Este se nos presenta como el alma pagana y filistea que, ante la aparición de la "niña", cobra temporalmente nueva vida. Görres no echó de ver la impostura de Bettina, seguramente porque su propio temperamento era parecido al histérico y exaltado de ella [8]. Todo su método crítico se basa en un aluvión de comparaciones y metáforas que recuerdan los peores pasajes "purpúreos" de la llamada crítica "impresionista", en mil ochocientos noventa y tantos. Lo que Görres dice de Jean Paul podría aplicársele a él mismo: "Hace que los samoyedos cabalguen en veloces camellos; que los árabes viajen por el desierto en faetones tirados por renos; que los peces voladores gorjeen encaramados en las copas de los tilos, mientras los ruiseñores escuchan y los simios hojean atentos novelas sentimentales" [9]. No es de extrañar que Görres tache de materialista todo intento de definir la poesía, porque a su juicio "la poesía, como todo lo sagrado, vive oculta en las tinieblas del misticismo" [10].

LOS HERMANOS GRIMM

Lo que Görres expresa con arrebato de sentimientos y una cascada de metáforas fué concebido al mismo tiempo, pero más sobria y científicamente, por los hermanos Grimm. Había algún desacuerdo entre éstos respecto al punto capital: la diferencia entre poesía natural y artística. Jakob Grimm (1785-1863), el más docto de los dos, formuló la opinión más extremosa: la poesía natural, formada y compuesta por sí sola, casi inconscientemente, allá en el oscuro pasado, ha ido gradualmente degenerando con los tiempos, desde la Revelación divina que le dió origen, en la infancia de la humanidad (época que para Grimm brillaba con luz paradisíaca). Wilhelm Grimm (1786-1859), confiando más en la naturaleza humana, admitía que aun los poetas contemporáneos pueden y deben llegar a ponerse en contacto con la "naturaleza". Más artista que su hermano y buen traductor de poesía, a él se debe la forma estilística de los célebres cuentos publicados por ambos.

Jakob, de estilo conciso y un tanto áspero, apenas sentía interés por la literatura moderna. Vivía de lleno en el pasado, entre los mitos germánicos, los *Nibelungos,* los *Edda,* los cuentos maravillosos, las leyendas, las fábulas... y cuanto le parecía antiguo y germánico. Pero aunque sus escritos rezuman patriotismo pangermánico, no pensemos que ignoraba las demás naciones o se desentendía de ellas. Jakob estudió y admiró la poesía popular dondequiera que dió con ella. Publicó la *Silva de romances viejos* (1815), en español; fué uno de los primeros estudiosos del *Roman de Renard,* de las leyendas del Santo Grial y de las *chansons de geste* [1]; hasta aprendió el servio para poder estudiar y traducir algunas epopeyas populares escritas en esta lengua [2]; y mantuvo una fe inconmovible en Ossian, incluso cuando ya era de avanzada edad [3]. A su juicio, la poesía popular tiene carácter universalísimo, pero a las naciones germánicas les toca la mejor parte en su creación y conservación. Particularmente, podemos ir rastreando huellas en la antigua poesía francesa para llegar indefectiblemente a una supuesta fuente germánica.

Si los primeros artículos y reseñas de Jakob Grimm nos sirven para definir su actitud general, la correspondencia que sostuvo con Arnim

nos da los juicios más concretos. Según nuestro autor, hay entre poesía natural y artística diferencias eternas, y tan grandes que no permiten la coexistencia de una y otra. La antiquísima poesía natural está basada en mitos, por lo que nuestro criterio, al enjuiciarla, debe ser si se mantiene o no fiel a esta base [4]. Expresamente zahiere Grimm a quienes quisieran hacer distinciones estéticas en el estudio de la antigua poesía germánica; cuanto ha de estudiarse allí es el mito, y éste constituye una totalidad, dependiente de su tiempo y que, por tanto, puede reconocerse incluso en sus formas desfiguradas o muertas. El historiador de la poesía natural debe explicar y describir las diversas formas en que han aparecido los mitos y perseguirlas, en lo posible, hasta sus mismos orígenes [5]. La historia, en cuanto entendida como verdad de los hechos, le parece a Grimm subordinada al mito y a la poesía, pero admite que los grandes acontecimientos históricos constituyen estímulo necesario para la creación de los mitos heroicos [6]. Y, defendiendo su posición frente a Arnim, Grimm repite: "poesía es lo que brota puro del alma, hecho palabra... La poesía popular surge del alma de la comunidad; lo que yo entiendo por poesía artística surge de la del individuo. Por eso... la poesía primitiva no puede llamar a ningún poeta por su nombre; no ha sido obra de uno solo, ni de dos, ni de tres, sino de la suma del conjunto... A mí me parece increíble que haya existido un Homero o un autor de los *Nibelungos*. La historia corrobora también esta diferencia con los hechos: ninguna nación civilizada es capaz de producir... una epopeya, ni la ha producido jamás" [7]. Nada más desatinado, para él, que la idea de escribir hoy poesía épica, pues esta poesía se compone ella misma por sí sola. ¿Y qué mejores pruebas que el fracaso del *Mesías* de Klopstock, o el cuerdo propósito de Goethe de no llevar a cabo su *Aquileida?* "Los antiguos —sigue diciendo— fueron hombres más grandes, más puros, más santos que nosotros; aún brillaba en ellos la lumbre de la aurora divina... Por ello creo que la antigua poesía épica (= historia mítico-legendaria) es más pura y mejor... que nuestra ingeniosa, o sea sapiente, refinada y compleja" poesía de hoy. "La poesía antigua tiene una forma interior de eterna validez." "La poesía artística es... una preparación, la poesía natural un autohacerse" [8]. Es propio de la poesía popular no pararse a pensar en el metro, como un pájaro que va a lanzar un trino no se cuida de cómo disponer el pico, la lengua o la garganta. Esa poe-

sía ha pasado para siempre, irremediablemente, como ha pasado también la infancia de la humanidad. Sus formas, la rima, la aliteración, son cosa del conjunto: "No pueden admitirse allí en absoluto talleres ni reflexiones de un determinado poeta" [9].

Sin embargo, el modo exacto como esta poesía se compuso a sí misma es de lo más misterioso. La creación colectiva es llevada tan atrás, tan dentro del pasado, que los orígenes del mito y de la poesía acaban por confundirse y se nos enfrenta por último con algo que tiene por fuente la revelación divina [10]. A partir de entonces todo el proceso no ha sido más que un decaer continuo, en exacto paralelismo con la historia del lenguaje, que, según Grimm, es también una historia de decadencia, desde el estadio prístino hasta la creación de los casos, las formas verbales, los sufijos, etc. (Sólo en 1893 conseguiría Otto Jespersen cambiar de signo esta opinión, argumentando que el lenguaje ha progresado efectivamente hacia una mayor simplificación y la carencia de inflexiones.) A veces Grimm trata de definir el proceso más de cerca y de distinguir varios momentos. Habla, por ejemplo, de una trinidad de géneros: primero aparece la épica (arte objetivo, colectivo); en segundo lugar la lírica (subjetiva, individual), y por último la dramática (síntesis de ambas) [11]. O habla de la poesía como estado intermedio entre la Idea divina y los sucesos humanos (la historia): "La epopeya es... pan de vida; más vasta y libre que el presente, más angosta y confinada que la Revelación" [12]. La épica, los cuentos maravillosos, las leyendas locales, los cantares populares, incluso las fábulas, son, pues, reliquias sagradas de la divina juventud, del Siglo de Oro de la Humanidad. Grimm tenía la absoluta seguridad de que las historias del *Renard* son vestigios de un ciclo épico primitivo y antiquísimo, de cuando el hombre vivía en compañía de los animales y advertía los rasgos humanos de éstos como lo más natural del mundo. Por eso daba mucha importancia a los elementos populares de esas narraciones del *Renard,* nombre que derivaba del germánico *Reginhald* (consejero); en cambio, no tenía ojos para el tono satírico, irónico y fuertemente clerical de las primitivas versiones medievales del mismo [13].

De lo que Jakob Grimm pensaba sobre la literatura moderna, sabemos muy poco. Hay un discurso suyo de los últimos años (1859), conmemorativo del centenario de Schiller, autor al que ensalza, pero

con más reparos de los que se esperaría en acto tan oficial. Vemos de nuevo al poeta —aunque ahora filosófico y artificioso— entendido como voz del pueblo: "él expresa o encarna, por decirlo así, toda la naturaleza de su nación" [14]. Pero, por lo general, Grimm es muy frío para la poesía artística. Un viaje a Italia (1844) le dió motivo para unas reflexiones en las que condena la artificiosidad de toda la literatura italiana. Dante ya está pasado y muerto en su contenido poético. Petrarca no es más que un remedo de los trovadores; Ariosto, un parodiador de la épica antigua; Tasso, un espíritu sentimental. Solamente Boccaccio —es de presumir que por estar más cerca del pueblo— halla favor ante Grimm. Entre los italianos modernos, Grimm no olvida destacar a Tommaseo, a causa de su colección de cantos populares [15]. La aversión a la poesía artística le hace negar expresamente a Horacio y a sus seguidores verdadera categoría poética [16]. Ni aun las traducciones, adaptaciones y modernizaciones de las leyendas antiguas despiertan en Grimm entusiasmo. La *Frithiofs-Saga* de Tegnér le parece poca cosa [17]. Puede que los juicios de Grimm extrañen a los educados en la tradición literaria occidental, pero sus gustos nada tienen de excepcional. Aún hoy son raros en Alemania los admiradores de Horacio, Virgilio, Racine, Voltaire, Pope.

Wilhelm Grimm comparte casi siempre las opiniones y los gustos de su hermano. Al estudiar los orígenes de la primitiva poesía germánica (1808), afirma también que historia y poesía fueron originariamente lo mismo y que de la unión de ambas nació la épica. Los escaldos —dice rotundamente— no son los autores, sino los transmisores, de esos cantares. Como su hermano, Wilhelm gusta de prodigar los verbos reflexivos, tan gratamente vagos; p. ej., habla de "la inocencia e inconsciencia con que se formó el conjunto..." [18]. A los *Nibelungos* les niega toda forma definida, pues en otras bocas habrían sido muy distintos y si se nos hubiesen conservado en un estado anterior, nos revelarían un estilo aún más grandioso y severo, ya que "toda evolución tiende a la tersura y a la gracia, donde la grandeza de la idea original va declinando gradualmente para desaparecer al fin por completo" [19]. Grimm contrapone tajantemente —pasándose de la raya, creemos— esa épica germánica primitiva, puramente autóctona, libre de rasgos extranjeros, a la poesía cortesana coetánea, que "no pertenece de modo

directo a la poesía genuinamente germánica", sino que por ser creación de una clase social y, además, por convivir con la poesía nacional, ya no es simple poesía artística, sino poesía "amanerada", "totalmente ajena al espíritu de la nación" [20].

Pero, pese a estas afirmaciones, Wilhelm tiene más comprensión que su hermano para la poesía artística, mayor confianza en la continua capacidad creadora del hombre. Mientras Jakob llega a deplorar las traducciones que hizo Wilhelm de los *Edda* y de las baladas danesas y se resigna a la irremediable pérdida (salvo para el erudito en historia) [21] de la poesía antigua, su hermano defiende las modernizaciones y adaptaciones de ella, asegurando incluso que la distinción entre lo natural y lo artístico no debe ser tan rígida. En los *Nibelungos,* en Homero, admite Wilhelm, hay conciencia creadora, y ciertos poemas de Goethe *(El rey de Tule,* p. ej.) nada tienen que envidiar a los del *Wunderhorn* [22]. En teoría reconoce, pues, que la poesía artística puede tener la excelencia de la popular o nacional. Pero en la práctica juzga también a la poesía culta desde un ángulo colectivista, como expresión del espíritu de la nación. Hasta los aspectos más inesperados y personales deben basarse en lo nacional. En poesía, todo saber y todo reconocer es colectivo; ella es la voz del pueblo, a la que Grimm apela hasta cuando cataloga, en una visión de conjunto, a los autores alemanes del siglo XVIII [23]. Grimm elogia las novelas de Arnim y defiende la adaptación de las leyendas de Sigurd hecha por Fouqué: "Somos modernos y moderno es también lo que hay en nosotros de bueno. ¿Por qué no habría de permitirse expresar lo que nuestra época ha logrado? ¿Sería posible negar nuestra propia época?" Sin embargo, hay esta diferencia: los antiguos vivieron en candorosa inconsciencia; los modernos vivimos conscientemente [24].

De entonces acá, la armazón general de las teorías levantadas por los Grimm se ha venido abajo en muchos puntos. La reacción contra ellas ha ido muy lejos. Con gran cúmulo de pruebas se ha demostrado que lo que los doctos hermanos creían literatura popular es obra de un solo autor, nutrido en la tradición occidental y no del todo ajeno a los modelos antiguos. Los *Nibelungos,* los *Edda,* el *Beowulf* mismo, no son poemas primitivos, ni aun puramente germánicos. Las *chansons de geste* resultan ser producto de la inspiración monacal. Los cantares populares, los cuentos fantásticos, los libros de cordel, na-

cieron en fecha tardía, tienen sus autores concretos y están impregnados de los recursos y convenciones de la poesía artística. Mucho de lo que se suponía poesía del pueblo es un "gesunkenes Kulturgut", o sea, un producto que ha ido decayendo socialmente hasta llegar a las clases "inferiores", y su simplicidad y su candor apuntan, más que a un origen temporal, a una reducción de miras. Hoy es lícito —como hace Croce— atacar cualquier intento de desmembrar la poesía y romper su unidad [25]. Sin embargo, la reacción contra las ideas de los Grimm ha agotado ya su carrera. Si la postura que ellos defendían es exagerada, no por eso deja de ser justa y sana en buena parte. Sabemos que la poesía medieval hunde sus últimas raíces en la poesía y en las tradiciones del pueblo. Los eruditos de hoy vuelven a pensar que la lírica amorosa cortesana tiene sus orígenes en formas populares [26]. Sabemos también que los mitos son algo palpable y discernible tras infinidad de poesías, modernas incluso; los "patrones arquetípicos" de Jung, que ha estudiado Maud Bodkin, no difieren, en lo sustancial, de lo que los Grimm entendían por mito. Desde luego, es indefendible la diferenciación entre poesía natural y artificial si ello implica modelos estéticos distintos, pero no hay duda de que la poesía popular tiene sus caminos creadores propios y sus propios problemas de transmisión y encuadre social, que se diferencian mucho de los de la literatura escrita y pueden observarse hoy en muchos países [27]. El estudio de la literatura oral es indispensable en la investigación literaria. Los Grimm sólo se equivocaron en llevar las cosas demasiado atrás en el pasado, con lo que impidieron la clara distinción entre mito y poesía auténtica. En fin, no hay por qué aceptar su antipatía (que tanto influjo ha tenido) a la compleja tradición de la poesía culta de Occidente.

ARNIM Y KLEIST

Achim von Arnim (1781-1831), coeditor de la colección *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), figura entre los primeros propulsores de la difusión de los cantos populares. A ellos se refiere su ensayo suplementario *Von Volkliedern* (1806), entusiasta y harto nebuloso, donde se llega a decir que fué la decadencia de esos cantos del pueblo lo que hizo posible la Revolución francesa [1]. Y antes, en una carta, Ar-

nim había propuesto fundar en Suiza una escuela de poesía y canto, con objeto de difundir la poesía entre los pueblos y lograr que la lengua alemana fuese adoptada por todas las naciones de la Tierra [2]. Pero pronto volvió a Arnim la mesura y el buen juicio. En su correspondencia con los hermanos Grimm, ya defiende un punto de vista más sensato. Lo que le entusiasma de la poesía popular —dice—, no es que sea de una naturaleza esencialmente distinta de la actual, sino el que haya logrado resistir la dura prueba del tiempo, como ocurrirá con muchas cosas actuales. Arnim "jura" en nombre de los homéridas, los cantores populares, que nadie que haya cantado más de un verso puede estar falto de intención artística, por pequeña que sea comparada con lo que logra sin ella, inconscientemente [3]. Para él existen los dos tipos de poesía, natural y artística, pero no tan netamente separadas como querían los Grimm. De lo colectivo a lo individual hay una evolución paulatina y lenta. También hay arte consciente en la poesía antigua, que, además, no siempre es perfecta: el buen Homero dormita algunas veces; los *Nibelungos* abundan en artificios y hasta en ripios. El anonimato de la poesía popular tampoco es signo constante. Cuenta Arnim que cierta vez encontró una canción que se cantaba en muchos pueblecillos, distantes un centenar de millas unos de otros, y sólo más tarde descubrió que su autor fué un poeta de fines del XVIII. Por otra parte, no todo es rebuscamiento en la poesía artística; él mismo confiesa haber escrito versos sin pensar para nada en la métrica; en cambio, muchos poemas populares se compusieron con un patrón métrico determinado (p. ej., las baladas heroicas danesas). No hay duda de que las fuentes de la poesía, como eternas que son, manan en todos los tiempos, incluso cuando no se escriben versos. Arnim justifica, pues, las modernas imitaciones y arreglos de las canciones populares [4]. El mismo se consideraba, en el fondo, un poeta deseoso de mezclarse con el pueblo y llegó a ser poeta popular.

En sus últimos años de vida Arnim profesó una concepción literaria más histórica y realista. En el prólogo a su novela histórica *Kronenwächter*, declara fuentes eternas de poesía la tierra, el pasado, la verdad y la realidad *. Con todo, su crítica no tiene verdadera cohe-

* *Sämtliche Werke*, edic. Grimm, III, 7. No me explico por qué Albert Béguin llama a esta página "l'une des plus belles qu'on ait jamais écrites sur la poésie" (*L'âme romantique et le rêve*, París, 1946, pág. 256).

rencia; sus juicios ocasionales muestran cuánto compartía las fobias anti-intelectualistas del grupo. Después de todo, Arnim fué fundamentalmente un artista, un imaginativo: "una obra de arte —le escribía a A. W. Schlegel— vale más que toda la historia de la literatura junta" [5]. Cuando tiene que defender cierta obra dramática de Oehlenschläger, no apela a más criterio que el sentimental: "Quien no tiene sentido de ella, no la comprenderá ni con largas explicaciones; quien lo tiene, no las necesita" [6].

Este nuevo grupo romántico que estamos estudiando ha dado de lado a los grandes aciertos teóricos de los Schlegel: el cooperar de lo consciente y lo inconsciente en la creación; la unidad orgánica de forma y contenido; la poesía como un todo universal que se desarrolla históricamente. Este tercer punto lo desecharon rotundamente los Grimm al bipartir la poesía en natural y artística. El segundo (unidad de forma y contenido) se excluye cuando atendemos sólo al mito, sin parar mientes en la forma poética específica que asume. Y el primero (colaboración de lo consciente y lo inconsciente) queda oscurecido con el renacer de nuevas teorías sobre la inspiración. Para documentarlo demos un vistazo a algunos pasajes de famosos contemporáneos que no dejaron suficiente cuerpo de doctrina para merecer un estudio especial.

Bettina Brentano (esposa de Arnim) abogaba por "una revelación directa de la poesía..., sin los límites fijos de la forma..., que impresionaría el alma más rápida y naturalmente" [7].

Heinrich von Kleist (1777-1811) buscaba también una poesía sin forma: "Lenguaje, ritmo, eufonía, etc..., no son más que verdaderos obstáculos, aunque naturales y necesarios; y el arte no debe tender, respecto a ellos, más que a hacerlos desaparecer", dice en una carta abierta a un joven poeta [8]. El más notable ensayo de Kleist, *Ueber das Marionettentheater* (1811), echa mano de una imagen singular para defender la creación inconsciente: un gran bailarín, que frecuenta el teatro de marionetas, explica a su interlocutor cómo los muñecos tienen la gran suerte de ser autómatas e inconscientes, con lo que se quiere decir que la reflexión echa a perder al bailarín y al poeta. Para hacer ver las perturbaciones que trae consigo la vida consciente, cuenta Kleist la anécdota de aquel guapo mozo que, al intentar quitarse una astilla del pie, se vió acaso reflejado en un espejo y advirtió la seme-

janza de su postura con la del famoso bronce que representa la misma acción; en lo sucesivo el joven ya no pudo repetir el gracioso movimiento, pese a todos sus esfuerzos: "A medida que la reflexión se hace más débil y oscura, brilla la gracia con más luz y poder". Queda únicamente como una oscura esperanza de que quien pierde su estado de inocencia, puede al fin —en el último capítulo de la historia del mundo— recobrarlo y hacerse uno con Dios, la consciencia infinita [9].

El tema de la inconsciencia perdida es básico en las obras de Kleist; recuérdese a Alcmena en *Amphitryo;* a Pentesilea ante el cuerpo de Aquiles; a Kohlhaas en la proclamación de Lutero. Comprendemos que dijera: "Todo primer movimiento, todo acto involuntario es bello, pero tórnase confuso y torcido tan pronto como se comprende a sí mismo. ¡Oh entendimiento! ¡Oh desdichado entendimiento!" [10]. Irracionalismo tan radical (negado, curiosa paradoja, por críticos que sólo atienden a la complicada dialéctica dramática de Kleist) impidió a este y a otros muchos autores del tiempo ser críticos y teóricos. Hoy creemos que el valor poético de los primeros románticos —a excepción de Novalis— es reducido, inferior al de la generación siguiente —Brentano, Arnim, Kleist, Hoffmann—, que creó auténticos mundos imaginativos. En su contra tienen éstos la falta de autocrítica y —cosa fundamental— de forma, lo que les impide ser catalogados entre los grandes escritores. Su antiintelectualismo fué su pecado y su penitencia. Sólo uno de ellos (y no precisamente artista), Adam Müller, sobresale, a mi juicio, como crítico de verdadera importancia.

ADAM MÜLLER

Adam Müller (1779-1829), perteneciente a los jóvenes críticos románticos, está cerca de los Schlegel y, en cuanto a metafísica, de Schelling y Novalis. Aparte del acierto con que supo dar nuevo acento a las ideas de éstos sobre crítica, arte y poesía, me parece un crítico de gran penetración y elocuencia en la práctica de su oficio. Hoy día apenas si se le conoce, aun en Alemania, a pesar de que en 1920 se reimprimieron dos de sus libros y hubo cierto interés por él como filósofo político. Su conversión al catolicismo (1805) y su posterior adhesión a la Austria de Metternich contribuyeron a su olvido, pues en la

Alemania de entonces la fama la daban los historiadores protestantes y liberales. Hoy ya no hay razón para seguir ignorándole. Además, sus opiniones literarias rara vez están influídas por el credo católico. Hay que encuadrarle más bien entre los panteístas y monistas de la época, sean cuales fueren los métodos de que se valió para armonizar sus doctrinas con sus creencias de fe.

Müller, partiendo del historicismo de los Schlegel, llega a consecuencias convincentes. En teoría al menos, se decide por una crítica relativista, "mediadora". En las *Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur* (1806), expone la opinión de que en literatura no hay modelos eternos ni perfección absoluta; huelgan, pues, los despotismos de cualquier Edad de Oro. El gran mérito del movimiento crítico alemán que comienza con Winckelmann y culmina en F. Schlegel, es la concepción totalizadora del arte y de la literatura, que entiende estos productos como un organismo sujeto a un desarrollo histórico-natural: las distintas obras son como los miembros o sistemas (nervioso, muscular...) de ese cuerpo gigantesco. Müller reprocha a F. Schlegel el no haber visto esta ininterrumpida continuidad de la tradición literaria, el no haber sabido resolver la dualidad entre arte griego y germánico, el haberse decidido dogmáticamente en favor de los románticos. No debemos olvidar por un simple poeta —sigue diciendo— al poeta supremo, la Humanidad; por un solo poema, al poema más grande, la Historia. Hay una crítica más alta, una crítica eterna, mediadora, que sabe no solamente combatir, sino conciliar y armonizar combatiendo [1]. Para Müller, dicha crítica no supone renunciar al juicio. Cada obra de arte ha de ser juzgada en su lugar y en el conjunto de la literatura; cada una tiene su sitio y su peso, o sirve de contrapeso. No hay ninguna que carezca de significación, sino que cada una contribuye desde su lugar al conjunto, y al hacerlo, lo modifica en algo [2]. La crítica no ha de perder su severidad ni aun cuando se combina con la libertad y la tolerancia de la historia [3]. Su meta ideal es lograr la reconciliación dialéctica del juicio y de la historia [4]. Sin embargo, Müller no aborda nunca el problema de cómo este "peso" o sitio puede discernirse sin criterios extrahistóricos.

Para fundamentar sus convicciones, Müller esboza un esquema montado en la dialéctica universal de armonía de contrarios que encontró en Fichte y en Schelling y que expuso en su primer libro, *Die Lehre*

vom Gegensatz (1804). Esta dialéctica conciliadora le parece también ideal para que Alemania, transformada en nación intermediaria y sintetizadora, sea alma y corazón de Europa.

La armonía de contrarios es también clave fundamental en la doctrina de la belleza y de la poesía que expuso Müller en *Von der Idee des Schönen* (1809). La belleza, según cree, no es algo completamente subjetivo ni completamente objetivo, sino un movimiento rítmico, una armonía o reciprocidad entre hombre y hombre. En cuanto a la poesía, no la entendamos como el arte de escribir en verso, ni como el espíritu del mundo, ni como esa poesía de la juventud, del amor, poesía de la poesía, de que ha hablado F. Schlegel. Tampoco es técnica pura, ni selección de un repertorio fijo de voces, ni el sentimiento del universo. La poesía es ambas cosas: presentación artística, en palabras, de la vida. Un todo, un mundo cerrado, *hecho*. La intención del poeta no cuenta; su deseo de presentar el mundo nunca puede lograrse perfectamente. La vida, la creación de vida, es suficiente objetivo[5]. En la poesía se armonizan todos los contrarios: lo universal y lo particular, lo general y lo individual, lo ideal y lo característico. No tema el poeta combinar demasiados elementos contradictorios: su obra nunca será bastante grande, rica, particular, si ha de ser comprensible en general, verdaderamente sencilla, significativa, universal. Más aún, la obra de arte es esa entidad tan contradictoria, a un tiempo alma y cuerpo, materia y forma. Podemos entender una parte en función del todo, y viceversa, el todo en función de una parte[6]. La obra de arte es un organismo crecido y creciente. El punto de vista del artista se centra allí donde se unen idealismo y realismo, libertad y necesidad, arte y naturaleza[7]. La idea central de Müller es la polaridad, la unión de opuestos. Pero a fuerza de establecer polaridades y analogías en toda creación, llega a agotar estas fórmulas. A veces es tan obsesionante la metáfora de la oposición de sexos, la comparación de los polos opuestos con lo masculino y lo femenino, que nos entra desconfianza de los motivos de Müller. La libresca elocuencia con que se dirigía a su auditorio, femenino en la mayoría, suena, no ya a unidad cósmica, sino a pansexualidad sentimental.

No entremos en los excesos de esta dialéctica. Lo cierto es que, al llevarla a la práctica de su profesión, Müller abandona el "*o* esto,

o aquello" para acogerse al "esto *y* aquello", y con toda consciencia. Mientras la mayoría de los alemanes de entonces no admitían en poesía más ideal que el romanticismo germano, Müller es de los poquísimos que supieron comprender el ideal latino, el buen gusto francés, la poesía retórica, el arte de Racine. Tanto en sus conferencias *Ueber dramatische Kunst* [8] como en *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* [9], se encuentran defensas de la literatura francesa. Müller protesta contra el desprecio con que la miraban sus compatriotas: "Nadie puede decir que comprende a los griegos y a los poetas románticos si, despreciativamente, deja a un lado a los romanos y a los franceses, y viceversa. Solamente hay un sentido, un eterno sentido del arte, y éste debe penetrar tranquila y vívamente en las formas artísticas de todos los tiempos" [10]. Y opone el carácter representativo de la poesía romana y francesa con el personalista de la griega y germana. No se le ocultan los fines del teatro francés: claridad, universalidad, totalidad, medida, forma cerrada, artificio [11].

En las *Lecciones sobre la elocuencia* se amplía el análisis de la tragedia francesa a defensa del buen gusto. El buen gusto no es algo trivial y desdeñable. Las épocas que se caracterizan por él, las de Pericles, Augusto, León X y Luis XIV, siguen siempre a las de los grandes poetas originales, a los Homero, Dante, Shakespeare, etc. No cerremos los ojos a la grandeza poética, ya sea de los autores originales, ya de los de gusto; penetremos en las circunstancias en que escribieron y guiémonos por los sentimientos y propósitos que originan la obra [12]. Müller defiende incluso las unidades (cosa insólita en la Alemania de entonces). No, claro, con los argumentos naturalistas de los preceptistas franceses; aquellos alegatos sobre verosimilitud y "naturaleza" le parecen disparatados. Al contrario, el público francés no se preocupaba por la naturalidad y aun quería un arte de fuerte relieve. Toleraba la exageración, como los griegos toleraban el uso de máscaras. La causa que motiva las unidades no puede ser de tipo naturalista, sino que

> La escena trágica francesa es una tribuna aparte, montada para este lugar particular, para este particular tiempo, para esta corte, para esta auténtica asamblea popular de talentos que se dió cita en el siglo de Luis XIV. La tragedia francesa... persigue un efecto muy definido... Racine tiene ante su escribanía el retrato de su gran monarca, y toda la legión

> de héroes y beldades está ante su mente...; quiere agradar a Francia y no piensa en más... Británico debe aparecer con el atuendo de esta corte francesa; conservar el traje romano habría sido de mal gusto, porque el orador se saldría de sus propios límites; cambiar el decorado habría sido de mal gusto, porque significaría una concesión a la naturalidad que destruiría todo el resto de la obra y su carácter. La escena trágica francesa exige del tono de todos los actores una especie de canto que a todos les es común. Quieren que se les recuerde que no hay más que un orador: el poeta, el retórico. Si cada actor hablara con su tono y ritmo propios, la cosa hubiese sido de tan mal gusto como si un orador cambiara de voz para imitar la de su adversario cuando le alude en un discurso. La tragedia francesa no tolera muertes en escena, lo mismo, cabalmente, que la acción retórica no debe ser interrumpida en absoluto por ningún cuadro, por ningún espectáculo, por ningún superfluo aderezo escénico [13].

El gusto es, pues, la facultad de comportarse, hablar y vivir de acuerdo con las intenciones, con las circunstancias, con las peculiaridades, con las condiciones, en suma, que la sociedad impone. El gusto evita todo exceso, subsana toda deficiencia; en una palabra, es justicia [14].

Si Müller puede defender así la tragedia y el buen gusto franceses, es por su raro sentido para la función social de la literatura. Concibe al escritor (un solo tipo de escritor, en cualquier caso) como fuerza proyectada en la sociedad, como orador y aun político en el mejor sentido. El mismo fué orador y político eminente, admirador de los grandes tribunos de la historia, sobre todo de Edmund Burke, por cuyas ideas sentía inmensa simpatía.

Este entender al escritor como fuerza actuante en la sociedad, le hace ver también la fuerza desintegradora con que la sociedad actúa sobre el escritor. Refiriéndose a las limitaciones de un poeta burgués, Hans Sachs [15], reconoce que "las entidades políticas, económicas y poéticas se condicionan mutuamente". El poeta no puede ser indiferente a las condiciones sociales de su país. La literatura alemana se resiente de espíritu libresco; sus doctísimos escritos no van dirigidos a un público concreto; sus poetas cantan sólo para sí, en un aislamiento feroz.

Para remediarlo, Müller recomienda la lectura en voz alta, la recitación, la oratoria y, especialmente, el teatro, que es el arte social por excelencia. A diferencia de los Schlegel, aprecia a Schiller, en quien ve un orador frustrado. Esto es alabanza, no injuria: Schiller fué hombre de saludables instintos político-sociales y para expresarlos no pudo hallar en la Alemania de su tiempo más medio que el teatro.

El teatro puede y debe aumentar su fuerza social, apelando de modo más directo al público. Para ello Müller aconseja romper la ilusión dramática, meter al espectador dentro mismo de la acción. Le parece bien dirigirse desde el escenario al público (como hace Harpagon al final de *L'avare* de Molière), el coro griego, los bufones de Shakespeare, e incluso esa total abolición de barreras entre escena y espectador que se da en las comedias románticas de Tieck. El teatro tiene que volver a su forma originaria y convertirse en representación comunitaria, dejando de ser simple pompa y apariencia o pobre espejo de costumbres [16]. Como F. Schlegel, Müller es gran admirador de Aristófanes y de su ironía, la cual interpreta él también como "manifestación de la libertad del artista" [17].

Más singular e insólita es la estimación de Müller por los misterios medievales de la Pasión y aun por sus escenas groseramente cómicas y blasfemas; bien ve que no escarnecen a la religión misma (como Voltaire), sino a la fe humana imperfecta e indigna [18]. También Sócrates y Eurípides reían de buena gana con el público al verse parodiados en escena, porque había un dios presidiéndola. Müller admira a Holberg y a Gozzi; incita a emplear los recursos de la comedia del arte italiana, la improvisación y las máscaras, de tanta eficacia social y que tan estrecho lazo tienden entre poeta, actor y público. Las máscaras nos traen a la memoria las representaciones del ayer. Pantalón, Brigella, Partaglia y Truffaldino nos regalan un "tesoro de deleite", que podemos gastar a manos llenas [19]. He aquí, sin duda, la causa del extraordinario gusto que Müller demuestra por las comedias populares vienesas de Casperl, Tadädl y Tinterl [20].

La comedia nunca pecará de ser demasiado contemporánea o tópica, pues no podría existir sin una verdadera sociedad. Y una historia de la comedia habría de destacar precisamente aquellos períodos de más activa vida social [21]. En una sociedad auténtica, Arlequín estaría tan a gusto entre los espectadores como en escena, y cualquier persona

del público podría tomar la palabra. Hasta puede llegar un tiempo en que el telón se alce no ya para que el público vea a los actores, sino también para que estos le vean a él [22]. Este ideal de Müller, esta cooperación ideal entre auditorio y escenario no se ha visto realizado hasta fecha recientísima, con los dramas de tipo "expresionista".

En la crítica teatral de nuestro autor hay otros puntos de extraordinario interés, aunque nos quede alguna duda de la veracidad de sus opiniones. Como F. Schlegel hizo en su última época, Müller separa tajantemente literatura antigua y moderna, dando prioridad al cristianismo sobre el paganismo. Con ello se encuadra en el antihelenismo germano, que no era simplemente "moderno", en el sentido dieciochesco, sino enemigo de lo helénico por motivos de fe cristiana. Müller pone su esperanza en un teatro más religioso que el que crearon los griegos [23]. Para él, la tragedia griega sigue siendo tragedia del destino, con una idea de éste aplastante, inexorable. Los antiguos nos han enseñado a despreciar la muerte, no a superarla [24]. En Calderón, Müller —aunque cristiano nuevo— ve serias limitaciones, en contra de los Schlegel, de Schelling y de los románticos alemanes, que le proclamaron el más grande de los trágicos cristianos. Calderón le parece un poeta alegórico, musical y pintoresco, por lo que no resiste la comparación con Shakespeare, dramaturgo de los pies a la cabeza.

El extenso estudio que Müller dedicó a Shakespeare (anterior, no se olvide, a las *Lecciones* de A. W. Schlegel) no acaba de llenarnos, pues le falta una unidad de concepción que supere la tan decantada capacidad creadora del gran dramaturgo. Pero abunda en observaciones interesantes y hasta creo que originales: el *Sueño de una noche de verano* es interpretado como un baile de figuras; el análisis de *Hamlet,* aunque todavía romántico en la concepción del carácter del héroe, atiende a lo que Müller llama "escenas espejo" [25]: p. ej., la presentación del teatro en el teatro o la escena de la tumba de Ofelia, las cuales reflejan, para Hamlet, el efecto que le causó el asesinato de su padre, o el efecto que él mismo causó, al dar muerte a Polonio, en los hijos de éste.

Cosa extraña: donde Müller encuentra mejor realizada su concepción de la tragedia religiosa es en dos obras de Goethe, *Egmont* y *Tasso.* En ellas ocurre que la serena sumisión al hado se ve recompensada, al fin, con la visión de una "eterna libertad". Para Müller,

a la tragedia cristiana le es necesario lo que él llama "motivo de la ascensión" [26]. Y tiene confianza en el futuro. No en vano un amigo suyo, Heinrich von Kleist, acababa de hacer realidad la tragedia germano-cristiana con su *Amphitryo* (para la cual escribió Müller un prólogo muy entusiasta), donde se unen perfectamente lo clásico y lo cristiano. Además, Müller espera también el renacimiento de la genuina elocuencia cristiana, que él ensalza como el arte del futuro, muy superior al de la conversación francesa y a la oratoria parlamentaria británica. En estos pasajes nos parece oír ya la voz de la Restauración antinapoleónica, el nuevo moderantismo europeo. Es el único aspecto de Müller que hoy sólo tiene un interés histórico y precisamente el que, a mi entender, ha empañado el mérito extraordinario de sus intuiciones sobre la función social del teatro y sobre la vitalidad tradicional de la poesía retórica "latina".

Capítulo XII

LOS FILOSOFOS ALEMANES

SOLGER

Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) se nos presenta, ya a simple vista, como otro tratadista de estética situado después de Schelling y en algún punto del camino que conduce a Hegel. A Schelling le atacó duramente por haber predicado un falso idealismo abstracto y por haber reservado a la Belleza un reino tan apartado y superior que las cosas bellas no son más que sombra y reflejo de ella [1]. Con todo, esta crítica no es aplicable más que a una fase de la evolución de Schelling, la neoplatónica de ciertos pasajes del *Bruno* (1802); además, Solger mismo cayó más de una vez en un místico culto a la Belleza sobrenatural. Pero la doctrina capital de Solger se basa en otros supuestos: lo bello lo es sólo en sus manifestaciones concretas, en su separabilidad, limitación y presencia; el arte expresa nuestra existencia real, inmediata, conocida y experimentada en su propia esencialidad [2]. Por otro lado, su profundo sentido de las contradicciones de la existencia le hizo sacar la audaz conclusión de que la ironía es el principio de todo arte, y con ello dar una nueva interpretación de la tragedia que afianzó, en su extensa labor crítica, en la tragedia antigua, en Shakespeare y en Calderón principalmente.

Esa función artística cardinal de la ironía es idea tan sorprendente que sólo por ella merece Solger ser resucitado hoy día, en que la ironía —cierto que en otro sentido— vuelve a ser instalada en el

mismo corazón de la teoría poética. Por desgracia, hay grandes dificultades para exponer la actitud de Solger, pues *Erwin* (1815), su obra principal, es una serie de diálogos platónicos tan embarazosos, preciosistas y oscuros que pocas obras le ganarán en densidad y hermetismo, aun dentro de la filosofía alemana. De sus cuatro interlocutores, Adalbert habla en nombre de Solger; Anselm, de Schelling; Bernhard, de Fichte, y Erwin personifica al discípulo lleno de curiosidad. La forma dialogada —amén del marco ficticio, las visiones alegóricas y mucha zumba cortés—, a pesar de seguir el modelo de Platón y del *Bruno* de Schelling, le va mal a Solger y acentúa aún más los defectos de su pensamiento tanteante y su exposición amazacotada e irregular. Afortunadamente, nos quedan las *Vorlesungen über Aesthetik* [3], que aunque conservadas según los apuntes de un alumno y, por ello, no del todo fidedignas, ayudan bastante a aclarar la postura de Solger; mucho nos enseñan también sus escritos menores, el prólogo a su traducción de Sófocles (1808), la reseña (1819) —cuidada y extensa— de las *Lecciones* de A. W. Schlegel, y las cartas, sobre todo las cruzadas con Ludwig Tieck [4].

No vamos a entrar en el estudio técnico de la estética general de Solger. Basta saber que lo bello, según Solger (que, como Schelling, no admite más belleza que la artística), es la unión de lo general y lo particular, del concepto y la apariencia, de la esencia *(Wesen)* y la realidad. De aquí que todo arte sea "simbólico" (otro de los nombres dados a esta unión): "El símbolo es la existencia de la idea en sí; es realmente lo que significa; es la idea en su inmediata realidad. El símbolo, pues, siempre es verdadero de suyo, no simple copia de algo verdadero" [5]. Lo dicho sobre la belleza y el arte tiene su paralelo en la actividad del artista, el cual procura fundir en su imaginación la unidad de la idea de belleza con las contradicciones de la realidad [6]. Solger, como Schelling, separa imaginación *(Phantasie)* y fantasía *(Einbildungskraft)*. La fantasía pertenece al conocimiento ordinario y no es más que la consciencia humana; la imaginación artística es semejante a la creación divina, en la cual acto y realización son una sola y misma cosa. A veces, sobre todo en *Erwin,* esta afinidad entre creación divina y artística se concibe como identidad casi completa, dando pie así a la más delirante glorificación del artista como profeta y creador. Pero en los momentos de serenidad, imaginación no significa más que simple

creación, en el sentido de que voluntad y ejecución son una sola cosa en arte. El plan o la intención no pueden explicar por sí solos una obra de arte, que de suyo es actividad. Y el artista solamente en su obra se da cuenta de lo que había querido lograr con sus operaciones [7]. A Croce y a Collingwood les llenaría de contento esta total identificación del arte con el íntimo acto imaginativo.

De entender así el arte se sigue la posición central que en él ocupa la *ironía*. Esta palabra no aparece usada en sentido relevante hasta el final del *Erwin* [8], donde se aplica a nuestro sentido de la transitoriedad (o "nadería", como Solger suele decir) de la unidad artística, unidad entre lo universal y lo particular, entre lo esencial y lo real, que difiere de la creación divina en ser pura ilusión estética. La ironía —dice expresamente Solger— nada tiene que ver con el cinismo que encontramos en Luciano y sus imitadores modernos (Wieland, concretamente) [9]. Tampoco es subjetivismo irresponsable ni superioridad traviesa y juguetona (sin embargo, Solger veía en la ruptura de la ilusión un recurso dramático lícito y disfrutaba con las comedias románticas de su amigo Tieck, donde se usaba el procedimiento) [10]. La ironía que exalta Solger es la que brilla en Sófocles y en Shakespeare: objetividad suprema del artista, armonía de contrarios [11] donde se hermanan lo consciente y lo inconsciente, el "ingenio" y la "contemplación" [12]. Por eso Solger la califica de "centro esencial del arte" y acepta de buen grado que en su doctrina (la observación es de uno de los interlocutores del diálogo) "ha reducido a ironía toda la esencia del arte" [13]. Las *Lecciones* no se cansan de repetir: "sin ironía no hay arte en absoluto" [14]; la ironía "constituye la esencia del arte, su íntimo significado" [15]. No hay que entender esta ironía como un estado anímico individual y contingente del artista, sino como el más entrañable germen vital de todo arte [16]. *Ironía* es consciencia, por parte del artista, de que su obra es un símbolo, de que existe lo Divino, de que nosotros somos pura nadería [17].

Principios generales que se aclaran muchísimo en las polémicas y en las piezas críticas del autor, particularmente en la reseña (1819) de las *Lecciones* de A. W. Schlegel. A Solger no le contenta en concreto que Schlegel haya establecido entre tragedia y comedia la misma separación que entre seriedad y alegría. Algo han de tener en común las dos especies dramáticas —dice Solger—, y ello es la visión del

"conflicto radical entre la imperfección del hombre y su superior destino"; en otras palabras, la intuición de las vanidades humanas [18]. La ironía es el estado de ánimo en el cual estas contradicciones se destruyen mutuamente. ¿Qué sería de la poesía dramática y de la representación teatral sin la presencia de la ironía? La amargura de Esquilo o la crueldad de Shakespeare nos desgarrarían si la ironía no viniese a elevarnos por encima de todo. El naturalismo de Aristófanes sería insoportable si, pasando de pura broma, no nos retrotrajese a un sentimiento de pura inocencia en plena sensualidad desenfrenada [19]. Es lamentable —sigue diciendo— que Schlegel no aluda a la ironía más que una vez y que evite relacionarla con lo trágico: "Con la ironía auténtica ocurre precisamente todo lo contrario: que comienza con la contemplación, en gran escala, del destino del mundo" [20]. La ironía se aloja, pues, en el mismo corazón de la tragedia y la comedia; existe en Sófocles, en Shakespeare y *también* en Aristófanes.

Solger ataca en A. W. Schlegel no sólo la negligencia con respecto a la ironía, sino toda su teoría general del teatro, que le parece superficial y nada filosófica. Esta crítica, sin embargo, ya no es convincente en cuanto a la concepción de la ironía establecida por el otro Schlegel, Friedrich, aunque Solger intentó otras veces distinguir entre la suya propia y la de Friedrich, que tachaba de bufonesca, subjetivista, cínica e irresponsable. Solger ignora el lado "objetivo" de la teoría de Friedrich, y eso que en ella está la fuente de la suya. Hegel se puso al lado de Solger [21] y ahondó aún más el abismo que separaba a Friedrich, que le era poco simpático, y a Solger, a quien admiraba. Para Hegel, la ironía romántica, como nacida de Friedrich, es pura frivolidad, "probabilismo" (la conversión de Schlegel siempre le pareció oportunista); en cambio, la de Solger respira misticismo, es un ver las cosas *sub specie aeternitatis*. Kierkegaard, en su disertación sobre la ironía (1814), coincide con Hegel y llama a la ironía de Solger "una especie de oración contemplativa" [22]. Pero es que Hegel y Kierkegaard cargan la mano en los pasajes susceptibles de interpretación mística. Olvidan que Solger toma muy en serio la armonía artística de contrarios y que ve ironía tanto en la tragedia como en la comedia. Porque más que un estado de ánimo, la ironía es la unión y armonización de esos estados.

Ello se hace evidente en el estudio histórico que hace Solger del teatro y sus géneros principales. Respecto a las teorías sobre la tragedia griega, Solger disiente de la acuñada por Schiller, según la cual la tragedia es el rebelarse de la libertad humana contra la ciega necesidad. Según Solger, la tragedia exige la muerte del individuo a fin de que la especie pueda vivir en la obediencia a las leyes eternas [23]. Así, en *Antígona* la fuerza eterna de la sagrada costumbre triunfa sobre el veredicto seco y rígido, de origen puramente humano. Ambas partes, Antígona y Creonte, pagan juntas la ruptura irreconciliable entre lo Temporal y lo Eterno [24]. Al llegar al tema de Edipo, Solger insiste mucho en *Edipo en Colono*. Edipo, a quien marcó la mano del destino, se ha convertido ahora en un ser sagrado, y transfigurado gloriosamente, muere en bendición [25]. Por tanto, la tragedia no es piedad para el héroe, ni espectáculo del hombre derrotado físicamente, pero moralmente vencedor. No es cierto que Edipo se rebele en espíritu contra su cruel destino. Por el contrario, Sófocles le corona "como a un mártir de las leyes sagradas" y glorifica su misma ruina [26]. La tragedia griega es, pues, "la más veraz representación de la especie como primogénito y del individuo como segundogénito" [27]. Solger se adelanta con su teoría de la tragedia a Hegel, y a Hebbel, que declaró su conformidad con nuestro crítico [28], aunque tanto Hegel como Hebbel formularían el conflicto trágico en términos éticos y aun político-sociales.

En cuanto a la comedia, Solger, otra vez en desacuerdo con Schlegel, no cree en la interpretación que éste da de Aristófanes, ni admite que el ideal cómico sea algo puramente sensual, como tampoco que en la comedia antigua reinen la casualidad y el capricho. Por eso quiere demostrar que en ésta se refleja, no anarquía o arbitrariedad, sino un orden del mundo, fantástico y más elevado, que solamente se hace perceptible gracias a la ironía [29]. La comedia griega posterior y aun la moderna (p. ej., la de Molière) le dan pie para defenderlas de los prejuicios antirrealistas de Schlegel; hay que presentar lo real en toda su plenitud, en sus contradicciones mismas, y la vida en su significado integral, lo mismo en sus marañas que en sus soluciones [30].

El estudio del teatro moderno gira alrededor de Shakespeare. Solger desarrolla la oposición —común desde Schlegel— entre la tragedia

griega del hado y la moderna de carácter. Pero, contra Schlegel, no ve en los dramas de Shakespeare otra forma neutra más del *Schauspiel,* con mezcla de lo trágico y de lo cómico, sino dos géneros fácilmente distinguibles, tragedia y comedia, que se oponen entre sí de igual modo que la esencia y la apariencia. En sus comedias Shakespeare juega con la ilusión y nos lleva de lo más superficial a lo más profundo y significativo. Solger las clasifica con arreglo a su teoría, llegando a resultados algo raros: *Medida por medida* queda encuadrada entre las comedias ligeras; *Trabajos de amor perdidos* y *El sueño de una noche de verano,* entre las más altas [31]. Después defiende la importancia de lo cómico, de los locos y bufones en las tragedias y piezas históricas shakespirianas, valiéndose de su teoría de los contrarios (realidad e ilusión). Para Solger, Hamlet no necesita tener loco alguno a su alrededor, ya que él mismo lo es a veces, cuando se parodia y se retrata a sí propio [32]. Fortinbras es personaje necesario en esa tragedia, porque con su presencia abre a nueva visión la perspectiva final, y necesaria es también la reconciliación irónica de las familias enemigas en el desenlace de *Romeo y Julieta.*

Calderón, tan ensalzado por Schelling como creador de la tragedia romántica cristiana, merece a Solger más reparos [33]. El español es autor alegórico y convencional, de mitología abstracta, para quien todo está dispuesto de antemano; su ordenado mundo de amor, honor y religión le sirve como simple tema o asunto. Solger, protestante al fin, no es partidario de imitar a Calderón, cosa que sólo puede dar, a su juicio, frutos externos y vanos.

A través de toda su crítica, Solger trata sin miramientos a los alemanes. Si defiende el teatro de Lessing por su carácter castizamente alemán, no acepta, en cambio, las moralidades de *Nathan el sabio.* De Goethe elogia *Tasso* y *Fausto,* pero no deja de observar que el estado de ánimo que lleva a Fausto —movido por una insaciable sed espiritual— a la magia y al pacto con el demonio, nada tiene que ver con la acción propiamente dicha, o sea, las relaciones con Gretchen [34]. Schiller es admirable como persona, aunque demasiado idealista y abstracto como dramaturgo; *Guillermo Tell* es de sus obras más endebles, a causa de la confusa y escéptica interpretación que da a las hazañas del héroe [35]. En cambio, Solger elogia consecuentemente a Tieck, sobre todo por *Barba Azul* y *El gato con botas,* y reconoce la grandeza

de H. von Kleist [36]. Elogios que contrastan extrañamente con el desprecio en que tiene a Grillparzer: *La abuela* no es más que "paja"; *Safo,* un vulgarísimo y absurdo idilio amoroso [37].

No es fácil fijar la postura crítica de Solger. Su simpatía y admiración se la llevan Sófocles y Shakespeare. Por los contemporáneos su interés es limitado (Tieck le reprocharía la frialdad con Novalis) [38]. Así que Solger tiene poco de romántico, en el sentido usual. No le preocupa la lírica ni la novela, salvo *Las afinidades electivas* de Goethe, que elogió mucho, de acuerdo con su teoría de la tragedia [39]. Por su filosofía de la ironía, por su dialéctica unión de contrarios, su acentuación de la presencia concreta de la belleza y su idea de la tragedia como armónica conciliación, Solger pertenece más bien al grupo de críticos que entienden el arte como profundamente simbólico y obra de la imaginación.

SCHLEIERMACHER

Friedrich Schleiermacher (1768-1834), el más importante teólogo luterano del siglo, intérprete y traductor de Platón al alemán, era casi desconocido como estético cuando Croce redescubrió su sistema y lo expuso con elogio en su *Estética* (1901). Schleiermacher pronunció conferencias sobre estética en 1819, 1825 y 1832-1833. Las del último curso, publicadas en 1842 según la transcripción de algunos estudiantes, tuvieron hostil acogida entre los historiadores de esa disciplina afectos a Herbart y Hegel [1]. En 1931, Rudolf Odebrecht publicó las notas de los primeros cursos, sosteniendo, en su detenido comentario, que representan una versión muy superior a la del último [2]. A nuestro juicio, la edición de 1842 es, en efecto, una compilación extraordinariamente reiterativa y difusa; pero creemos —contra la opinión de Odebrecht— que representa un momento de más madurez en el pensamiento del autor. De todos modos, los cambios visibles entre 1819 y 1832-1833 no parecen fundamentales, por lo que utilizaré casi indistintamente ambas versiones.

La estética de Schleiermacher difiere radicalmente de los sistemas contemporáneos. Sus antecedentes hay que buscarlos en Baumgarten (maestro de Schleiermacher fué Johann August Eberhard, discípulo de Baumgarten) y en Herder, más que en Kant y en Schiller o que en

sus dos grandes émulos Schelling y Hegel. Cierto que en sus primeros años Schleiermacher fué gran amigo de Friedrich Schlegel y de Novalis; que colaboró en la revista *Athenaeum;* que, en sus *Vertraute Briefe* (1800), absolvió a *Lucinde,* la novela de Schlegel, de todo cargo de obscenidad; y que, en sus *Reden über die Religion,* interpretó la religión en sentido muy emotivo y estético, dándole el nombre de *Kunstreligion* [3]. Pero en las últimas lecciones sobre estética, cuando él estaba dedicado a construir su sistema ético, dialéctico y metafísico, apenas si quedan huellas de su vinculación con los románticos. Ahí rechaza ya, rotundamente, que el arte sea un camino hacia lo absoluto, o que tenga función o pretensión metafísica alguna. El punto de arranque de su estética está ahora en las artes de la danza y de la interpretación, más que en la poesía. Según Schleiermacher, arte es "autoconsciencia", autoexpresión [4], y el acto de crear es expresión y manifestación del sujeto, concreción y exteriorización del sentir. El arte es enfocado desde un ángulo único, el del artista, con sus consiguientes procesos interiores. En cuanto a la obra de arte como objeto y a su efecto en el público, se le da poquísima importancia, o se la considera simple consecuencia del acto capital de libre expresión. El acto de componer artísticamente, ya sea con palabras, con piedras, con colores o con sonidos, es un acto de comunicación, moral y socialmente necesario al artista, pero no constituye la genuina obra de arte. Hay muchos más actos artísticos que obras realizadas. Con un ligero cambio de acento, Schleiermacher dirá: "la imagen interior es la propia obra de arte" [5].

No vayamos a entender en esta última frase alguna alusión platonizante a la "visión interior" del artista. Schleiermacher no habla de "imagen" más que a propósito de la poesía y la pintura. Al arte en general lo llama "autoconsciencia", y hasta "sentimiento", "estado de ánimo" [6]. Esta autoconsciencia no tiene objeto ni concepto. Arte, pues, no es imitación de la naturaleza, ni conocimiento intelectual; no representa la belleza externa, ni aun siquiera crea belleza. La autoconsciencia artística es un conocimiento de tipo individual, subjetivo, intuitivo, que no tiene que ver con el placer o el dolor y que se organiza y se perfecciona precisamente en el proceso de concreción. Arte, por tanto, es actividad plena y continua, ligada al ensueño: "el fondo oscuro del que emerge claramente sólo aquello que empujó al artista

a la producción exterior" [7]. El término "sentimiento" no hay que interpretarlo como un desbordamiento afectivo inmediato o como ensoñación fantástica. Eso no basta en arte. Lo decisivo es "serenarse", superar la primera excitación. Realmente, autoconsciencia es lo mismo que "imaginación productora", especie que Schleiermacher distingue netamente de la imaginación asociativa corriente, ligada a la memoria [8].

Llevado por esta actitud, Schleiermacher se desentiende de muchos viejos problemas estéticos. No se detendrá a pensar en el genio, pues, a su entender, todos los hombres son artistas, aunque en distinto grado; ni en el gusto, salvo para llamarle reverso de la autoconsciencia, una como productividad rudimentaria [9]. No especulará tampoco con el posible público ideal para el arte: "A un artista —dice— no le agradaría provocar la misma experiencia en todos. La plena medida de una obra de arte sólo puede alcanzarse con las infinitas modificaciones de sus efectos. En este sentido, el efecto no debe ser objeto de la consideración del artista" [10]. No hay jerarquía alguna entre los temas, como no la hay en las artes ni en los géneros: "Cada obra de arte debe mirarse absolutamente en sí misma, debe tener su valor absoluto" [11]. Al cifrarlo todo en el acto interior, Schleiermacher tiene que restar importancia a las diferencias entre las artes. En realidad, todas ellas se reducen a una sola, pues no hay más que un *Kunstsinn* (sentido artístico). A veces, Schleiermacher recoge motivos del pensamiento romántico: así, cuando alude a la unidad de los sentidos, cuando señala los casos de transición entre las artes, o cuando confía en la definitiva unión de todas ellas [12].

Donde encuentra él serios tropiezos es al enfrentarse con la obra acabada, con los diversos mundos de las artes y con los efectos sociales que producen. No tuvo valor —como lo tuvo Croce— para rechazar el problema global de la clasificación de las artes, ni para resolver audazmente el problema de la "exteriorización", declarando que intuición y expresión son lo mismo. Pero a veces se aproxima a esta identificación. Dice así: "la obra artística original es la puramente interior; el hacerla aparecer al exterior es un segundo acto"; pero, por otra parte, reconoce que estas dos etapas no siempre son delimitables y que el poeta "dentro de sí, tan sólo puede producir en la forma del lenguaje" [13]. Incluso apunta que tal identidad entre concepción interna

y lenguaje puede servir como criterio de totalidad y, por tanto, de valor. El poema perfecto será el creado de una vez [14]. Mas Schleiermacher cree que este estado de cosas es peculiar de la poesía únicamente, mientras que en las artes plásticas es imposible distinguir entre concepción y ejecución.

De ordinario, nuestro crítico se esfuerza algo por distinguir y describir los diferentes momentos del acto productor —estado de ánimo, libre juego de la imaginación, "imagen original", elaboración— [15], y por clasificar las artes, en última instancia, aunque siempre acabe por confesar su derrota. La honestidad intelectual de Schleiermacher le lleva a reconocer abiertamente las dificultades que se oponen a su teoría, insalvables dentro de su esquema.

En el estudio de la poesía, se hace ello aún más patente. La poesía es la "libre productividad del lenguaje" [16]. Su relación con la realidad es mínima: la verdad histórica y la exactitud descriptiva no son esenciales a la poesía. Pero como en aquella época difícilmente se habría podido concebir una teoría de la poesía como mero ensueño, o como palabras hueras, o como música, Schleiermacher se ve obligado a reconocer en la poesía cierta "dirección hacia la verdad", aunque su verdad, por supuesto, no sea la de la ciencia. Para resolver el problema divide en dos las funciones del lenguaje: sonoridad musical y significación lógica. La poesía es, ante todo, sonido: una "totalidad eufónica", que Schleiermacher concibe, por analogía con la música, como expresión de la corriente de autoconsciencia, de la "íntima variabilidad del ser", de la "pura subjetividad del estado interior de ánimo" [17]. Al mismo tiempo, la poesía se vale del lado significativo del lenguaje, obligando a éste, que siempre apunta a lo general, a representar lo individual. El poeta evoca una imagen definida, completamente singular, individualizada. Así, pues, la poesía tiene una doble faz: es plástica en cuanto representa la "pura objetividad de la imagen", y es musical, en cuanto representa el estado interior de ánimo [18]. Dicotomía que vale para fundamentar las viejas distinciones de los géneros; la lírica es musical; la épica y la dramática, plásticas. La dramática conjuga la poesía con el arte de interpretar; la épica tiende hacia la escultura; la lírica, hacia la música. Schleiermacher reconoce que estas distinciones históricas ya estaban esfumándose en su tiempo, donde había teatro de gabinete, lírica sin música, épica no escultórica; pero eso no le

importa demasiado: "No podemos esperar en arte una diferenciación rigurosa, como tampoco en ningún otro ser vivo —y el arte lo es—" [19].

En su detallado estudio de las formas y funciones de la poesía, Schleiermacher se desvía cada vez más de su teoría, y se ve impulsado a introducir ideas ajenas a sus creencias básicas. Siéndole necesario construir una poética, se acoge a teorías difundidas que apenas si tienen relación con su propio y personal modo de ver. Así, da mucha importancia a los "tipos" o géneros de poesía y, lo que es más sorprendente, se abraza a una exaltada concepción nacionalista del arte. Esto último va ligado, en parte, a la idea de que cada lengua tiene su propio sistema de métrica [20]. Pero Schleiermacher llegará más lejos: "solamente los compatriotas —dice— se entienden inmediata y vivamente" [21]. Schleiermacher divide el arte en social y religioso. De un lado, defiende con ardor la poesía erótica (que nada tiene que ver con lo obsceno) [22], y, de otro, vuelve a exaltar la misión religiosa que le permite al arte traspasar las fronteras nacionales y desempeñar una función moral. De aquí la definición castizamente clásica: "El arte debe llevar a cabo la purificación de las pasiones" [23].

Schleiermacher lucha, pues, en su poética con multitud de ideas heterogéneas, y no siempre con éxito. Su mayor contribución al estudio concreto de la literatura hay que buscarla en la "hermenéutica" o ciencia de la interpretación, de la que, junto con Friedrich Schlegel, fué uno de los primeros teóricos. Sus reflexiones hermenéuticas corren paralelas a su estética y le sirven de ilustración, dándonos un ejemplo concreto del mismo modo de enfoque y de sus riesgos. Según nuestro autor, el interpretar no es prerrogativa exclusiva de la filología clásica, ni de los estudios bíblicos o literarios en general, sino procedimiento aplicable a todos los actos de la expresión humana, y aun a la conversación [24]. Así como en la estética Schleiermacher quitaba importancia al acto de la comunicación, así también en la hermenéutica desecha toda diferencia entre el "comprender" y el "interpretar", que sólo difieren entre sí como el hablar interior y el hablar en voz alta [25]. Lo más importante, para él, es el sentimiento, intuición o "adivinación" —así la llama— del alma del autor o del hablante [26].

Schleiermacher concibe esta "adivinación", principalmente, como una inmediata captación del todo; pero también nos ha descrito claramente, y por primera vez, lo que desde entonces se viene llamando

círculo del entendimiento: "El detalle sólo puede ser entendido en función del todo y cualquier explicación del detalle presupone el entendimiento del todo" [27]. La relación entre obra y creador, entre meditación y composición, debe ser entendida según dicho círculo. No se trata de un círculo "vicioso", sino de algo fundamental para la buena inteligencia de la expresión humana [28]. Además del procedimiento "adivinatorio", Schleiermacher admite el método "comparativo", que estudia un texto a la luz de los demás del autor y de la tradición literaria. Por contradictorio que pueda parecer si se piensa en la importancia que daba al sentimiento individual, Schleiermacher tuvo de hecho un gran sentido de la "morfología" de los géneros (según él la llamaba), de la influencia conformadora de las convenciones y los cánones [29]. Pero hasta el método comparativo queda reducido, en última instancia, a cierta intuición irracional, a un sentimiento o intuición que, como todo lo individual, es indefinible, "inefable".

Estas teorías de la interpretación dejaron una huella profunda en Boeckh y en Dilthey, que les dieron estructura coherente para la especulación metodológica. Pero, en cuanto estético, Schleiermacher no ha ejercido ninguna influencia. Su sistema quiere armonizar corrientes demasiado contradictorias para recomendarse por sí solo. Y, sin embargo, aún hoy día merece nuestra atención. Porque Schleiermacher fué el primero en construir, con cierta fuerza especulativa, una estética del sentimiento, del acto creador, de la expresión. En cierto sentido, es el estético por excelencia del expresionismo romántico.

SCHOPENHAUER

Arthur Schopenhauer (1788-1860) dió a conocer su sistema filosófico en 1819, con su libro *El mundo como voluntad y representación,* pero esta obra fué poco leída y reseñada hasta los años 50 y 60. Desde entonces su fama se extendió rápidamente. Entre tanto, las primeras intuiciones del joven filósofo, reelaboradas pero apenas cambiadas, habían quedado recogidas en un segundo volumen suplementario de *El mundo como voluntad y representación* (1844) y en la colección de artículos cortos *Parerga y Paralipomena* (1851). En la historia de las teorías literarias, Schopenhauer debe encuadrarse, a pesar de su efecto

retardado, en los primeros decenios del siglo XIX. Los furibundos ataques que lanzó contra Fichte, Schelling y Hegel, tildándoles de "gárrulos" y "charlatanes", no deben hacer olvidar que su estética es parecidísima a la de Schelling. A veces, Schopenhauer mostró cierta indulgencia con Schelling, aunque sin perdonarle su teoría de la tragedia, "verborrea totalmente ininteligible" [1]. Pero no ha de concluirse por ello que el influjo fuese siempre directo, por cuanto muchas analogías entre Schelling y Schopenhauer se explican fácilmente por la común vinculación con Platón y con Kant.

La estética de Schopenhauer forma parte de su metafísica y, por ello, no es fácil de comprender sin ésta. Para nuestro propósito bastará recordar que Schopenhauer entiende la esencia del mundo, "la cosa en sí", como Voluntad y que esta Voluntad "se objetiva" en el mundo de la apariencia o idea, según una serie de etapas que van desde el mundo inorgánico de la materia hasta el hombre. No hay Dios ninguno; la Voluntad es mala, y sólo puede ser vencida con la rebeldía y la reversión, dándonos cuenta del abismo y negando la Voluntad por medio de una identificación total con los demás en la piedad y el ascetismo. El arte es un segundo modo, inferior (por menos permanente), de negar la Voluntad. Al contemplar el mundo, y reconocer así su naturaleza, el artista nos da un medio de escapar de la noria de la Voluntad. El lenguaje de Schopenhauer, ordinariamente tan sobrio, se empapa de emoción cuando describe este bendito alivio que el arte proporciona: "es el estado libre de dolor que Epicuro ensalzó como bien supremo y como estado de los dioses, pues en esos momentos nos desembarazamos de la miserable opresión de la voluntad, celebramos el descanso del sábado tras el forzoso esclavizamiento a la voluntad, y la rueda de Ixión está parada" [2]. Así, pues, la belleza es para él, como para Kant, contemplación absolutamente desinteresada. Todo cuanto solicita nuestro interés práctico debe ser eliminado del arte; no sólo las pinturas de bodegones, que despiertan nuestro apetito, o los cuadros de desnudos lascivos, sino también todo lo subjetivo y *toda* incitación a la trama o a la intriga. Como se ve, a Schopenhauer no le contenta el subjetivismo de la lírica ni la acción de la dramática y la épica. Según su escala ascendente de los géneros poéticos (canción, balada, idilio, novela, épica, dramática), la dramática ocupa la cúspide como el género más objetivo de todos [3]. Para Scho-

penhauer, los poetas de primera fila, tales como Shakespeare y Goethe, son los objetivos, los "ventrílocuos" de sus personajes [4]; los poetas de segunda fila, como Byron, sólo saben hablar de sí mismos aun por boca de sus tipos de ficción.

No obstante, el filósofo alemán quiere hacer alguna concesión a la lírica subjetiva y a la novela y el teatro "interesantes". El poeta lírico ha de ser un hombre universal, no un simple individuo. Hay netas diferencias entre el autor, el "representador" y lo "representado" [5]. Además, la canción no se limita a expresar alegría o tristeza: el poeta auténtico cobra al mismo tiempo consciencia de sí en cuanto "sujeto del puro conocer involuntario, cuya inconmovible y bienaventurada paz contrasta con la opresión de la voluntad, que es siempre limitada y menesterosa. Este contraste, esta alternancia es el sentir que se expresa propiamente en la canción y lo que constituye el estado de ánimo lírico" [6]. Schopenhauer se esfuerza por probar este doble punto de vista, analizando los poemas líricos de Goethe y refiriéndose a algunas canciones populares alemanas. Y así, en la lírica, se obra el "milagro de la identidad del sujeto del conocer y del querer, o, dicho en la lengua del pueblo, se reconcilian la cabeza y el corazón". Pero Schopenhauer no advierte del todo la consecuencia de abolir su dualismo básico en la lírica. La lírica le sigue pareciendo una forma poética rudimentaria, a la que prefiere la novela y el teatro, de arte más intelectual, más explícito.

En uno de sus escritos relativamente tardíos, *Sobre lo interesante* (1821; publicado póstumamente en 1864) [7], se concede algo más al interés de la fábula en la épica y la dramática. Pero, en definitiva, la fábula queda relegada a un lugar secundario, por cuanto, como concatenación de acontecimientos que es, está sujeta a la ley de razón suficiente (las leyes de causalidad, tiempo y espacio), mientras que el arte genuino nos transporta, por encima de la realidad ordinaria, hasta el reino de las ideas. Las obras más grandes de la literatura, dice Schopenhauer, no tienen nada de "interesantes": las mismas de Shakespeare ofrecen una trama de poco incentivo y, en consecuencia, no atraen a las masas [8]. En las mejores novelas (el *Quijote, Tristram Shandy, La Nouvelle Héloïse, Wilhelm Meister),* el argumento cuenta poco. Cierto —admite Schopenhauer— que hay interés argumental en algunas buenas obras: en los dramas de Schiller y en el *Edipo Rey*

de Sófocles, en Ariosto y en Sir Walter Scott. Cierto también que lo interesante es compatible con lo bello, e incluso necesario, en las obras dramáticas y narrativas, a manera de cemento o argamasa. En las obras largas, es preciso que la técnica y la práctica llenen los baches que se producen entre los momentos inspirados. Schopenhauer, como Poe, encuentra inevitablemente en las obras largas (por ejemplo, *El Paraíso perdido* o *La Eneida)* algo de insípido y de aburrido [9]. En suma, lo interesante, en cuanto propiedad necesaria de la acción, es la materia de la obra, y lo bello es la forma. La forma necesita de la materia para hacerse visible [10].

Esta exaltación del total desinterés y objetividad del arte se combina en Schopenhauer con una teoría de las Ideas donde se desenvuelven también, al modo platónico, sugerencias kantianas sobre las ideas eternas del arte. El arte "repite las Ideas eternas captadas por medio de la pura contemplación, lo que hay de esencial y permanente en todos los fenómenos del mundo" [11]. Claro que estas Ideas no son conceptos generales, sino las esencias de las cosas. En el arte, dichas ideas son intuídas, percibidas, no simplemente pensadas. En muchos momentos Schopenhauer cuida de prevenir contra una falsa interpretación intelectualista de su teoría. La Idea, insiste una y otra vez, es intuitiva, no conceptual; aunque representa un número infinito de cosas particulares, está, no obstante, totalmente determinada. Nunca se hace cognoscible al individuo como tal, sino tan sólo a aquel que, elevándose por encima de todo querer e individualidad, se ha convertido en puro sujeto del conocer [12]. Por tanto, el concepto es "eternamente estéril" para el arte y Schopenhauer no se cansa de condenar el empleo de alegorías y símbolos (en el sentido de signos convencionales) en las artes plásticas. Y, sin embargo, es interesante que quiera defender lo alegórico en poesía. En ella, razona nuestro autor, el concepto es lo material, lo dado inmediatamente, y la tarea del poeta consiste precisamente en extraer del lenguaje, que está hecho de universales, lo concreto, lo visual. El poeta debe combinar los conceptos proporcionados por el lenguaje de tal manera que sus esferas se entrecrucen y que ninguno de ellos se quede en su cualidad abstracta. Así, pues, la poesía es el arte de condensar, partiendo de lo general, lo concreto y lo individual [13].

Schopenhauer analiza los medios y procedimientos necesarios para conseguir este fin: epítetos, metáforas, símiles, parábolas y alegorías. Aquí reciben extraordinarios elogios obras de muy acusado carácter alegórico: el *Quijote, Los viajes de Gulliver* y el *Criticón,* de Gracián [14]. El ritmo y la rima son interpretados también como procedimientos de concreción. Schopenhauer prefiere el ritmo (que es puro tiempo y, por tanto, según la epistemología kantiana, pertenece a la "sensibilidad pura") a la rima, que se dirige al oído y, por tanto, al sentido simplemente empírico [15]. Si esta distinción resulta muy poco mantenible, al menos la función de la rima queda allí explicada claramente: la rima sirve de nexo, incita poderosamente a la concordancia y sugiere que la idea expresada por el poeta está, por decirlo así, predestinada, preformada en el lenguaje, y, por tanto, es verdadera [16]. El sonido tiene una importancia general en la poesía, por cuanto deja ver que el lenguaje poético no es simplemente un signo de algo significado, en una relación de uno a uno con un objeto, como sucede en el lenguaje ordinario, sino que existe por sí propio [17]. Y por ello Schopenhauer declara que la poesía es intraducible [18]. Desgraciadamente, estas finas sugerencias, que demuestran una importante captación analítica de la esencia de la poesía, no llegan a desarrollarse plenamente.

Sin embargo, no contradice Schopenhauer su concepción de la poesía cuando, en sus más célebres declaraciones sobre el escribir y el estilo —en el segundo volumen de los *Parerga*—, recomienda un estilo claro, sencillo, sin adornos, a la usanza del siglo XVIII. Y le es lícito hacerlo porque antes ha separado nítidamente la retórica, que persigue fines prácticos o expone conceptos, y la verdadera y genuina poesía. La poesía, como contemplación pura y desinteresada de las Ideas, dista mucho de la retórica: "la poesía, cuanto menos retórica, mejor" [19]. De ahí que Schopenhauer censure violentamente la tragedia francesa y prefiera a Goethe antes que al retórico Schiller [20]. Lo mismo analiza los recursos que diferencian a la poesía del lenguaje ordinario que apela a criterios intelectualistas y retóricos al juzgar la prosa expositiva. Es que en Schopenhauer se encarna la paradoja de mantener y exponer una filosofía eminentemente mística con la claridad y la sencillez de un moralista francés del siglo XVIII; de conjugar en su doctrina un último y supremo "o altitudo" con la fuerte tenacidad de un estoico y aun de un cínico ducho en las cosas del mundo. Del

mismo modo, en su teoría de la literatura reconocerá abiertamente el valor del ritmo, la rima, la metáfora y la alegoría para la poesía y, a la vez, recomendará un ideal prosístico puramente intelectual. Schopenhauer halla fórmulas muy notables contra el estilo ininteligible, vago y deshilvanado, y en favor del estilo sencillo, claro y compacto: "lo ininteligible es hermano de lo ininteligente", "la regla primera del estilo es tener algo que decir", "usar palabras corrientes y decir cosas extraordinarias", "la principal norma de los buenos estilistas habría de ser que no se puede pensar cada vez más que *una sola* idea", etc. [21]. El estilo de la filosofía y la erudición alemanas es el blanco predilecto de los tiros de Schopenhauer: malhayan sus frases interminables e informes; la afición a los paréntesis, cosa que considera tan descortés como interrumpir una conversación; sus expresiones ambiguas, indefinidas, "estrábicas". Schopenhauer escribía como le hubiera gustado que escribiesen los demás, pero bien sabía que lo suyo no era poesía, ya que, de otro modo, no hubiese abogado constantemente por la necesidad de planear, de reflexionar previamente, de lucidez consciente y de poner la vista en los lectores con quienes ha de dialogar el autor. Su famosa distinción de las tres clases de autores —los que escriben sin pensar, los que piensan mientras escriben y los que piensan antes de escribir— sólo es aplicable a la prosa [22].

Dentro del arte propiamente imaginativo, el genio es lo decisivo y, según Schopenhauer, el genio es un ser inspirado, inconsciente, incluso instintivo. Que la genialidad tiene que ver con la locura, trata Schopenhauer de mostrarlo con todo lujo de pormenores psiquiátricos. Los poetas se distinguen por ser soñadores y niños o, al menos, jóvenes [23]. Según nuestro autor, todos somos poetas perfectísimos cuando soñamos, la *Divina Comedia* tiene la verdad de los sueños [24], y el don poético está reservado a los días de juventud [25]. Por supuesto, el genio constituye siempre una excepción: solitario caminante cuyo destino es la eternidad, incomprendido, ignorado y envilecido por sus contemporáneos, encuentra a lo sumo la recompensa de su fama póstuma. Schopenhauer muestra, acaso en mayor grado que ningún otro escritor, una arrogancia y seguridad incomparables en su propia inmortalidad, y también, sin embargo, una admirable independencia intelectual y una honestidad a toda prueba que no pueden negársele. Hay en su carácter cierta afinidad con el Dr. Johnson, a quien había leído, pero

que le molestaba por su "intolerancia estúpida y cabezona" [26]. Dada la enemistad del mundo con el artista, Schopenhauer propone escribir una "historia literaria trágica" [27], pues detesta la historia literaria usual, simple "catálogo de abortos" [28]. Los grandes hombres se alzan como gigantes solitarios en total aislamiento. La Historia no muestra verdadero progreso ni cambio moral. Y en el arte tampoco hay progreso alguno, pues "en todas partes el arte se halla en su meta" [29].

Pese a todas sus precauciones contra el intelectualismo, no puede menos de deducirse que, para Schopenhauer, la imagen del artista coincide con la del filósofo; se impone pensar entonces que el artista no es más que un filósofo de categoría inferior (por serlo sólo parcialmente). Entre la visión artística y la filosófica, no hay más diferencia que la de un criterio muy insuficiente donde se encierra todo el problema de la estética: la accesibilidad, la facilidad. Dice Schopenhauer: "La obra de arte sólo es un medio de hacer accesible el conocimiento (intuitivo)". "Cuando más fácilmente se entra en el estado de pura contemplación [involuntaria], es cuando los objetos vienen al encuentro de ella, es decir, cuando, gracias a su forma múltiple y, sin embargo, distinta y definida, se tornan fácilmente en los representantes de sus Ideas, en lo cual precisamente consiste la belleza, tomada en un sentido objetivo" [30]. Pero con seguridad que la forma no queda suficientemente clara con esa "facilidad" de aprehensión. Ni tampoco se adelanta mucho con establecer una diferenciación entre filosofía y poesía que es casi la misma que entre lo universal y lo particular. La poesía, declara Schopenhauer, nos exige que, por medio de los individuos y los ejemplos, trabemos conocimiento con las ideas del ser. La poesía es a la filosofía lo que la experiencia a la ciencia [31]. Es una particularísima vía del saber, pues el poeta quiere conocer el "qué" y no simplemente el "dónde", "cuándo", "por qué" y "en qué medida" de las cosas que el científico y el hombre práctico persiguen [32]. Pero, ¿en qué difiere entonces el poeta del filósofo, que también busca el "qué"? El arte es un saber de las Ideas, pero estas Ideas son esencias situadas fuera del tiempo y del espacio [33]. No resulta claro entonces cómo puede haber alguna Idea individual en su sistema, y aun una multitud de ellas, si la esencia del mundo es precisamente la Voluntad. ¿Cómo es posible —podría preguntarse— que haya objeto alguno de conocimiento sin estar en el espacio ni en

el tiempo? ¿Cómo pueden estas Ideas ser verdaderas "formas" si están fuera de uno y otro? De hecho, Schopenhauer quita importancia a todo lo que sea concreción e individualidad y olvida el proceso de la creación artística y de la obra de arte en cuanto producto. Con esta teoría, no es sorprendente que nuestro autor haya de venir a parar a la conclusión de que todo es bello [34]; que, verdaderamente, no hay ninguna diferencia entre lo bello y lo feo porque todo tiene su esencia, que al artista le toca intuir. En Schopenhauer no hay una esfera diferenciada para la estética y el arte, como no hay una respuesta o reacción estética diferenciada, ni teoría de la crítica alguna, pues eliminadas la aprobación y la desaprobación, sólo queda la contemplación, la captación de esencias, la intuición de la naturaleza del mundo. Schopenhauer identificará lo bello con lo "característico" —nombre que Friedrich Schlegel había reservado en un principio para la belleza romántica— e incluso con el principio orgánico del ser [35].

Pero, a pesar de estos términos falazmente románticos y de sus intuiciones sobre los recursos necesarios para la concreción poética, Schopenhauer suele entender la belleza y lo característico como sinónimos de lo ideal, lo típico y lo general, en puro sentido neoclásico, que, a veces, se acerca peligrosamente a una monótona idealización. La poesía —dice— rehuye toda "contingencia enojosa" [36], y si en apariencia sólo da entrada a lo particular, en realidad acoge a lo que existe en todo lugar y tiempo [37]. Schopenhauer gusta únicamente de la arquitectura griega, pero no de la gótica; es enemigo del romanticismo, en el que no ve más que adoración a la Edad Media, oscurantismo y un absurdo culto a la mujer [38]. No soporta la supervaloración de los *Nibelungen* y se muestra muy frío con la escuela romántica alemana, pese a algunas frases de elogio a Zacharias Werner (a quien conoció personalmente), a A. W. Schlegel (cuya erudición le impresionaba) y aun a Heine, "bufonesco, pero genial" [39]. Como buen neoclásico, Schopenhauer recomienda la estricta observancia del decoro; que no haya contradicción alguna en los personajes de ficción [40]. El uso de lo sobrenatural en poesía le merece repulsa absoluta, aunque intente una débil justificación del fantasma de *Hamlet* *. De segundo orden le

* *Philosophische Vorlesungen,* Deussen, pág. 335 n. Schopenhauer estima que el que los muertos puedan comunicarse con nosotros no contradice el orden natural. Pero ¿qué tiene esto que ver con el fantasma de *Hamlet?*

parecen las obras abiertamente fantásticas, basadas en la supresión de las leyes de la naturaleza, como *El sueño de una noche de verano,* ya que presentan únicamente el mundo de los sueños y no la vida real [41]. Aquí se olvida Schopenhauer de aquello de que somos poetas perfectos cuando soñamos. Como los neoclásicos, Schopenhauer desaprueba también la mezcolanza de las artes y de los géneros. No le gustaba Richard Wagner, que era, en cambio, gran admirador suyo; elogió las óperas de Rossini, manteniendo que son sonido puro y que en música nada importa la letra [42].

Y, sin embargo, es muy de destacar la interpretación que da Schopenhauer de la tragedia. La tragedia nos enseña resignación: obra sobre nosotros como un sedante de la voluntad; deja entrever un renunciar no solamente a la vida, sino a la misma voluntad de vivir [43]. Es el género que viene precisamente a predicar la filosofía de Schopenhauer. Hay tres clases de tragedia, según que la catástrofe esté motivada por la maldad de un ser siniestro; por simple error o azar, y, en fin, por la propia situación, por las relaciones entre las distintas personas. Esta última, desde luego, es la de mayor categoría: "nos muestra el más grande infortunio no como algo excepcional, no como motivado por circunstancias anormales, ni por personajes monstruosos, sino surgido natural y espontáneamente, casi como esencialmente, de las mismas acciones y caracteres humanos" [44]. Esa tragedia suprema nos enseña que la vida es, de suyo, una maldición (como dijo Calderón en versos que a Schopenhauer le gustaba citar):

pues el delito mayor
del hombre es haber nacido [45].

Por eso, pedirle justicia poética a la tragedia es desconocer por completo su naturaleza y hasta la naturaleza misma del mundo. Se equivocaba el Dr. Johnson al lamentar la despreocupación de Shakespeare por la justicia poética. Esa actitud crítica implica "una visión del mundo superficial, optimista, racional-protestante y típicamente judía" [46].

Al tratar otra vez de la tragedia en el segundo volumen suplementario de *El mundo como voluntad y representación* (1844), Schopenhauer llegó a conclusiones más claras. Hace una visible concesión a las teorías de Schiller y Kant, hermanando, como hicieron ellos, la trage-

dia con lo sublime. Pero no se conforma ya con que la tragedia sea simplemente el horrible y deprimente espectáculo de la "miseria de la humanidad, el reino de la casualidad y el error, el ocaso de la justicia, el triunfo del mal", todo lo cual nos predica la negación de la voluntad de vivir, conforme lo había expuesto la otra vez; la tragedia exige también una existencia completamente distinta, otro mundo que sólo podemos conocer de modo indirecto por tal exigencia, y nos llena de "un singular sentimiento de elevación" al hacernos ver "que el mundo, que la vida no puede satisfacernos verdaderamente, y no es digno de nuestra devoción" [47].

En contradicción con su clasicismo cerrado de antes, Schopenhauer admite ahora que en la tragedia griega se encuentra pocas veces verdadera resignación. Hipólito muere resignado a su destino y a la voluntad de los dioses, pero sin renunciar a la voluntad de vivir. Por eso es la tragedia cristiana la que está más cerca del ideal de Schopenhauer. *El príncipe constante,* de Calderón, le conmovía hondamente. Y Shakespeare le parecía muy superior a Sófocles. La *Ifigenia* de Eurípides, comparada con la de Goethe, le resultaba casi tosca y vulgar. *Las Bacantes* es un "engendro vergonzoso en favor de los sacerdotes paganos". *Antígona* y *Filoctetes* tienen temas repulsivos y aun nauseabundos [48].

Si la tragedia por excelencia es la que presenta una catástrofe no motivada por monstruos ni por el azar, Schopenhauer tenía que defender la tragedia burguesa, la tragedia sin malvados ni héroes. De ahí sus protestas contra la presencia de personajes demasiado idealizados y nobles. En Shakespeare —dice, con poco acierto— hay sólo dos caracteres completamente nobles: Cordelia y Coriolano. El Marqués de Posa, del *Don Carlos* de Schiller, tiene más nobleza —observa burlonamente— de cuanta pueda haber en las obras completas de Goethe. El *Clavigo* de Goethe es modelo de tragedia —al menos desde este punto de vista—, porque, a su entender, ni una sola figura de ella es absolutamente buena, ni absolutamente mala. También el *Cid* de Corneille merece elogios por haber guardado tal equilibrio [49]. Pero la aprobación de la tragedia burguesa que de Schopenhauer pudiéramos esperar, se hace de mala gana, pues él echa de menos allí lo que cualquier neoclásico: la "altura de la caída" [50], que tanto nos impresiona en las catástrofes de reyes y príncipes. Por una parte, Schopenhauer

quiere la identificación sentimental con el héroe, la compasión, en el sentido de co-sufrir con el prójimo y no de conmiseración, reconociendo lo fácil que es sentirla cuando vemos que nosotros mismos pudimos pasar por ello; pero, por otra parte, quiere distanciamiento e idealización, y pone reparos a la tragedia burguesa porque sus catástrofes no son irremediables y bien pudieron haberse evitado con una mínima ayuda (económica, por ejemplo). Por ello no cabe ver en Schopenhauer, como tantos han visto [51], un verdadero defensor del drama burgués. Su mérito radica en haber formulado con claridad una concepción trágica muy distinta a la de la mayoría de los alemanes que le antecedieron. Para él, la tragedia no es una teodicea —como lo era para Lessing y Schiller—, sino una revelación de las contradicciones y del desorden que hay en el mundo, del sufrimiento injusto y sin culpa; sin embargo, esa misma oposición de Schopenhauer a las optimistas teorías usuales de la tragedia, ese pleno rechazo de toda transfiguración y victoria espiritual, le llevaron a rebajar todos los valores trágicos. Si el mundo es íntegramente malo, la tragedia resulta una confirmación, un tanto superflua y monótona, de un hecho establecido y evidente [52]. Ni la optimista creencia en un orden perfecto fijado por Dios (finalidad de la tragedia, para Lessing), ni la inconsolable tristeza en que la hacía consistir Schopenhauer definen en modo alguno la naturaleza de este género dramático.

En cuanto a la comedia, ya con su mera existencia debió de significar un engorro para nuestro autor. Según él, la comedia es una "incitación a la continua afirmación de la voluntad de vivir". La vida que nos presenta es, en general, buena y sobre todo muy divertida. Y Schopenhauer añade sardónicamente: "pero, ciertamente, tiene que darse prisa a dejar caer el telón en el momento de mayor alegría, para que no veamos lo que viene luego" [53]. La comedia le resulta embarazosa, y también el idilio, que pasa por alto o simplemente declara imposible. La felicidad permanente no existe y, por tanto, no puede ser tema del arte [54].

La actitud estética (y metafísica) de Schopenhauer parece insostenible por lo difícil. Próximo a Kant, Schelling y Goethe en cuanto a ver en la poesía un conocimiento desinteresado de las ideas, difiere de sus contemporáneos en los otros problemas cruciales. De la imaginación no dice sino que es útil sobre todo para ensanchar la limitada

experiencia del poeta[55]; y ni una palabra de la ironía, el mito y la novela. Pero sí será notablemente concreto en la teoría de la lírica, diligente en observar los recursos poéticos, y original en la teoría de la tragedia. Sus gustos literarios son, en el fondo, los del clasicismo alemán y sus opiniones no se distinguen por su novedad. La estética schopenhaueriana no adquiere verdadera importancia histórica hasta finales del siglo XIX, por su defensa de las ideas platónicas cuando Schelling y Hegel habían caído en el descrédito. Sobre todo, su estética de la música —arte que en el sistema de Schopenhauer ocupa puesto aparte como expresión directa de la voluntad sin mediación de las Ideas— tuvo una enorme influencia en Nietzsche, Wagner y Thomas Mann. Pero, en cuanto a la estricta teoría literaria, aunque hayamos logrado entresacar de ella ciertas agudas observaciones y hasta buenas intuiciones teóricas, sólo su concepción de la tragedia tiene verdadero valor significativo.

HEGEL

Hegel (1770-1831) lleva a su culminación toda la extraordinaria floración alcanzada por la estética alemana. Sintetiza, aunque con diferencias, cuanto habían dicho Kant, Schiller, Schelling y Solger —por citar sólo sus más evidentes antecesores—, fundiéndolo todo en un sistema estético que, a su vez, sólo constituye una reducida parte de una filosofía universalista del espíritu, la historia y la naturaleza. Hegel, ahora lo sabemos bien, es una de las figuras que mayor huella han dejado en la historia de la humanidad. En la filosofía política, derivan de Hegel el materialismo dialéctico marxista y gran parte de las doctrinas conservadoras y liberales sobre el Estado, aunque a buen seguro que él no hubiera aceptado como tales a muchos de sus herederos. En la historia de la lógica el magisterio de Hegel es enorme. El fué el primero que escribió una historia de la filosofía que era algo más que un simple repertorio de libros. Su filosofía de la historia y de la religión tuvo una repercusión aún más amplia. En la historia de la estética su función no es menos importante; piénsese en las nutridas filas de los hegelianos alemanes y en la irradiación sobre Taine y De Sanctis, Belinsky, Pater, Croce y muchos otros. Por lo general, este influjo afecta principalmente al método y a algunas ideas esenciales.

Rara vez ha de entenderse en el sentido de fieles discípulos y de escuela, ya que la estructura de la *Aesthetik* resultó inaceptable en su pormenor para los principales pensadores. La teoría literaria de Hegel —a diferencia de sus proposiciones generales sobre la belleza, el arte y el ideal— apenas si es hoy conocida como un cuerpo relevante de pensamiento, pese a que las *Lecciones sobre Estética* dediquen una larga sección final a la poética y se encuentren cuajadas de reflexiones sobre teoría literaria y comentarios de obras concretas.

Estas *Lecciones* son, en cuanto libro, poco satisfactorias: hay en ellas muchísimas repeticiones, desigualdades en la elaboración de los detalles, copioso material descriptivo no siempre pertinente (especialmente sobre el mito oriental), y a veces un prurito humorístico destinado a satisfacer a su auditorio de estudiantes alemanes. Estos defectos se deben a que dichas lecciones, según las publicó (1835), después de muerto Hegel, su discípulo Heinrich Gustav Hotho, están basadas en diversos apuntes tomados por los alumnos que asistieron al curso de 1820 y tantos. Coordinadas, revisadas y plúmbeamente editadas por Hotho, no representan, pues, las formulaciones definitivas de Hegel [1]. Por desgracia, los escritos hegelianos impresos en vida del autor tienen muy poco material cotejable con ellas. Las exposiciones de estética, mucho más breves, contenidas en la *Fenomenología del Espíritu* (1807) y en la *Enciclopedia* (1817), representan un estadio anterior del pensamiento hegeliano, y la serie de artículos críticos sobre Hamann y Solger, así como la nota sobre el *Wallenstein* de Schiller, no complementan a las lecciones más que en puntos de menor cuantía [2]. Sin embargo, las lecciones tienen el gran atractivo para los lectores modernos de que, aunque menos rigurosas en lo sistemático y menos concluyentes en la expresión, están llenas de digresiones y de ejemplos ilustrativos, donde se despliega un gran saber histórico.

Pero las dificultades de transmisión con que tropezó la estética hegeliana no son nada comparadas con las que ofrece su interpretación y valoración. Hay, diríase, una contradicción fundamental en su raíz. Por una parte, es el sistema más impresionante de su tiempo, feliz conjunción de historia y teoría donde las ideas principales de los estéticos alemanes se funden en un sistema que define claramente la naturaleza del arte y delimita su esfera de acción. Por otra, las teorías de Hegel, y especialmente la literaria, parecen retrotraerse un tanto a actitudes

y conceptos racionalistas anteriores que, al caer en manos de seguidores de espíritu menos abierto, desembocaron en una vuelta a la vieja y falsa interpretación intelectualista del arte, para enjuiciar la literatura con el exclusivo patrón del contenido y aun del "mensaje" religioso y moral.

Las ideas estéticas centrales de Hegel nos son familiares desde Kant, Schiller y Schelling. Como ellos, Hegel insiste en que el arte "hace espiritual lo sensible, y sensible lo espiritual"; que, en él, lo universal debe ser individualizado, lo general particularizado, la forma y la idea identificadas [3]. La más famosa fórmula hegeliana sobre el arte, "la apariencia sensible de la idea" [4], no es más que la reformulación de aquella unidad dialéctica de lo sensible y lo ideal que hemos visto en Schelling y en Solger. La belleza es lo universal concreto. Una obra de arte es una totalidad, organizada en cada uno de sus detalles, creadora de un mundo autodelimitado y carente de propósito externo. Este concepto, común a los predecesores de Hegel, recibe ahora una interpretación original. La idea hegeliana no es la Idea platónica, elevada sobre el mundo de las cosas y las personas, ni es, por supuesto, un concepto abstracto. Se ha hecho completamente histórica, identificándose con el proceso histórico mismo. En el arte la teoría y la historia se implican, pues, una a otra, de una manera aún más íntima que en los Schlegel, que son quienes están más cerca de Hegel en este punto.

Lo malo es que esa fusión de teoría e historia obliga a Hegel a formular la clasificación de las artes según la sucesión de sus diversas etapas históricas. Pueden admitirse los tres estadios que Hegel encuentra en el arte: el simbólico, el clásico y el romántico. Por "simbólico" entiende Hegel lo que hoy llamaríamos "alegórico"; es decir, un arte en el que no hay ningún particular parentesco entre forma y significado [5]. Semejante arte, según el estricto pensar de Hegel, sería en realidad no-arte, una especie de arte rudimentario o preliminar, cuyos ejemplares se encuentran sobre todo en Oriente, la India y Egipto. En ellos ve nuestro filósofo únicamente una vaga relación entre forma y contenido, una fisura entre el ideal abstracto y la múltiple realidad de la naturaleza [6]. El arte "clásico", el de los griegos en particular, realiza la unión, la fusión e identidad de contenido y forma, mientras que el arte "romántico" (que para Hegel es todo el existente desde

la antigüedad) supone una nueva división entre lo interno y lo externo, donde la subjetividad vuelve a hacer de la forma externa algo fortuito y arbitrario [7].

La adición de lo "simbólico" a la pareja "clásico-romántico" de los hermanos Schlegel, venía a ser un perfeccionamiento de la clasificación ideada por éstos, ya que reconoce un tercer estadio (aunque inferior, o, al menos, preliminar) que sitúa al arte oriental dentro de los cánones universales. Pero Hegel no se detuvo aquí, sino que siguió adelante para identificar estos estadios con las diferentes artes. El estadio simbólico tiene en la arquitectura su arte de coordinación; el clásico, en la escultura; el romántico, en las tres artes modernas: pintura, música y poesía. Esto ya da la impresión de un sistema complicado y artificioso, pero también puede interpretarse en el sentido de que en ciertos períodos hubo un arte particular que fué el dominante o el más característico. Si aquí parece sentarse que la escultura, el arte clásico, es el arte perfecto, ello queda contradicho en otros muchos pasajes en los que se exalta a la poesía como arte supremo y definitivo. Al fin, triunfa este nuevo esquema: se trata de un intelectualismo enmascarado o, más bien —puesto que Hegel no confundiría la "idea" con un concepto abstracto—, de un "idealismo" en el que el arte asume la función de simple escalón en el camino que lleva a la religión y, finalmente, a la filosofía. Hegel concibe esta escala ordenada de grados de la consciencia (desde el arte hasta la religión y desde ésta a la filosofía), no como una serie coordinada de valores, sino como una ordenación histórica, donde la forma más antigua es sustituída por la más reciente y elevada. Y así, la estética de Hegel se hace anti-estética, verdadera oración fúnebre del arte. El arte es algo pasado, que se autotrasciende, y "su forma ha dejado de ser la suprema aspiración del espíritu" [8]. Según este esquema, la poesía viene en último término por ser el arte más espiritual, pues —a juicio de Hegel— no hay en ella ningún elemento sensible, sino que está constituída exclusivamente por signos que carecen de significación por sí mismos y solamente la adquieren a través del espíritu [9]. Así, pues, lo que hace ocupar a la poesía el lugar más elevado del arte es el ser lo más semejante al pensamiento. A veces, el mismo Hegel reconoce el peligro que acecha a la poesía: perderse en lo espiritual y, por consiguiente, dejar de ser arte; pero, en general, no puede hurtarse a la lógica de su esquema [10].

Y, sin embargo, la muerte del arte, su pasar, su auto-trascenderse, no debe interpretarse, al pie de la letra, como profecía de la inminente extinción de todo arte, ni siquiera de todo arte superior. Por encima de todo, Hegel siente muy fuertemente lo vinculado que está el arte a su época, cómo constituye parte esencial de cada edad y sociedad concretas. Por eso hoy día no es posible la épica, ni la sátira —en el sentido romano—, que requiere "firmes principios de desacuerdo con la edad en que se vive; una sabiduría que no pasa de lo abstracto; una virtud que sólo se aferra a sí misma con rígida energía", así como tampoco nos es posible escribir poemas sobre Venus, Júpiter y demás dioses, ni aun pintar Madonnas [11]. Hegel repudia la conversión de los románticos al catolicismo, en lo que ve un medio artificioso de provocar la fe: "El artista no tiene por qué entrar en cuentas con su alma, ni por qué preocuparse de la salvación. Su alma, grande y libre, debe saber desde un principio —antes de que comience a crear— a qué atenerse; debe sentirse segura y llena de confianza en sí" [12].

Por consiguiente, Hegel defenderá el anacronismo artístico. El vestir en escena a chinos o peruanos como si fueran franceses del tiempo de Luis XIV más bien muestra la fuerza que la debilidad de la civilización [13]. Poco le interesan las revivificaciones artificiosas, como, por ejemplo, las de los pintores nazarenos alemanes, que querían imitar a los primitivos italianos (pese a que haga algunas concesiones humorísticas a su posible utilidad y mérito) [14]. Dado su modo de sentir la "organicidad" del desarrollo histórico, el paralelismo absoluto, no ya de las artes solas, sino de todas las actividades humanas, Hegel había de ver su propia época como artísticamente decadente, etapa tardía de la historia del arte. A su juicio, ese declinar es una caída en el naturalismo, por una parte, y en la resurrección artificial de los estilos históricos, por otra; pero también es una desviación hacia lo fantástico y grotesco, hacia el destructor humor subjetivo y el esteticismo irresponsable. Agudas observaciones, en cuanto diagnóstico del desarrollo futuro del arte del siglo XIX, especialmente si recordamos que fueron hechas en los años de mil ochocientos veintitantos. Hegel piensa en autores románticos como E. T. A. Hoffmann, Kleist, Tieck y Jean Paul, y en el naturalismo de Kotzebue y del teatro realista alemán, en todos los cuales cree ver manifestarse esos mismos rasgos decadentes de la época [15]. Sin embargo, dos veces hizo la curiosa sugerencia —recuerdo

de las ideas de Schelling— de que todavía hay un gran tema intacto para los modernos: una epopeya universal, especie de *Légende des siècles,* cuyo héroe fuese "Humanus" [16]. Diríase que Hegel es un racionalista que profetiza la sustitución del arte por la ciencia, la filosofía y la estética; llega hasta a decir: "únicamente en la ciencia encuentra el arte su justificación verdadera", que era seguramente su propia estética [17]. Por otra parte, describe también minuciosamente la disolución de los estilos del siglo XIX, y la confusión de arte y realidad dentro del naturalismo, lo cual supone una actitud reaccionaria, defensora del clasicismo, que él quiere presentar como modelo a los autores modernos.

Así como este esquema histórico y valorativo del arte, la religión y la filosofía, conduce a intelectualizar la poesía como la última de las artes, así también, dentro de la poesía, la jerarquía hegeliana lleva a exaltar el género más filosófico: la dramática. Hegel, con toda consecuencia, desprecia el estrato sonoro de la poesía, a su juicio pura "exterioridad accidental", y concluye que el plano estético (como diríamos hoy) de la literatura no es el lenguaje, sino la "representación interior y la intuición misma" [18]. El elemento lingüístico es tan sólo un instrumento, indiferente para el elemento propiamente poético. La poesía puede ser traducida a otra lengua sin menoscabo sustancial de su valor, o cambiada de verso en prosa y transformada así en relaciones sonoras completamente diferentes. Así, pues, la poesía, en sus partes esenciales, está ya acabada en el espíritu y su esencia se hace consciente sin necesidad de intuición sensorial ni de recurrir al oído [19].

A pesar de esta actitud general, Hegel comprende bien la función de los elementos lingüísticos (dicción, orden de palabras, estructura de la frase) en la poesía y expone, de manera elocuente, los encantos y efectos de la versificación y de la rima [20]. Justamente observa que "el auténtico talento artístico se mueve en sus materiales sensibles como en su elemento nativo más propio, que le eleva y le transporta en vez de embarazarle y oprimirle" [21]. Señala que el verso está ya implícito en el ritmo de las ideas y es "una música en la que resuena, aunque de manera lejana, la oscura y, sin embargo, definida dirección de la marcha y carácter de las representaciones". Admite en poesía la necesidad del ritmo, pero no de la exacta medida, y describe bien el antagonismo

entre el patrón métrico y el ritmo de la prosa, que "da al todo una nueva vida peculiar" [22].

Comprenderíamos mal a Hegel (como muchos hegelianos que analizaban la literatura como si fuese un tratado didáctico) si pensásemos que quería encumbrar por encima de todo a la poesía filosófica. No: Hegel se asienta firmemente en lo concreto universal, en la esencia del arte. Incluso se permite una broma con la poesía didáctica y la descriptiva, barriéndolas por completo de su cuadro de los géneros poéticos. Para él, la clasificación de la poesía es la tradicional: épica, lírica y dramática, que siguen, respectivamente, el orden de lo objetivo, lo subjetivo y la síntesis de uno y otro; mediante una involución no exenta de ingenio pero artificiosa, la épica se corresponde con la escultura, la lírica con la música, y el teatro con la unión de música y escultura [23]. El orden de los principales géneros es también el mismo de su aparición histórica: la épica es primera en el tiempo, por pertenecer a las edades históricas, al pasado; la lírica viene después, porque el subjetivismo, la auto-consciencia, la introspección aparecen más tarde en la historia del hombre. El teatro, combinación de lo objetivo y de lo subjetivo, de la épica y la lírica es, por tanto, la forma postrera. Dentro del teatro, la comedia es posterior a la tragedia y está más cerca de la disolución del arte, pues implica la superioridad del artista sobre sus materiales, la auto-consciencia suprema [24]. Ya se ve que este esquema está basado en la sucesión Homero-Píndaro-Sófocles-Aristófanes; y la posición final de la comedia concuerda también con la teoría de Schiller. Ello parece implicar una interpretación de la comedia semejante a la de los románticos, que cargaban el acento principal en la ironía. Pero librémonos de identificar el punto de vista de Hegel con el de Friedrich Schlegel y aun con el de Solger. Hegel recusó siempre a Friedrich Schlegel —entre otras razones, por su conversión religiosa— y de su amigo Solger creía que no se había libertado del todo de la influencia de Tieck y que todavía no había llegado a la justa objetividad [25]. Y, sin embargo, la concepción hegeliana de la comedia no se aparta tanto de la ironía romántica, si la interpretamos objetivamente. Lo que Hegel condenaba era la ironía negativa y destructora, carente de toda seriedad, que se mofa por el placer de mofarse. Criticó duramente lo que él suponía falta de carácter, inconsecuencia, irresponsabilidad y arbitrario misticismo de los Schlegel, Tieck, Novalis y E. T. A.

Hoffmann; pero nunca dejó de pensar que el arte más elevado es cabal objetividad y superioridad [26].

Este cuadro general de la sucesión de los géneros se complementa con el deseo de asignar ciertos géneros y procedimientos menores a una fase concreta de la evolución artística, y, por consiguiente, a negarles todo lugar independiente dentro de dicho cuadro. Bajo el nombre de arte simbólico, estadio primero e inferior del arte, encontramos un análisis de los géneros que ilustran —según Hegel— la relación externa entre contenido y forma y que, por ello, son característicos de ese estadio. Estudia Hegel así la fábula de animales, la parábola, el proverbio, el apólogo, la adivinanza, el epigrama y la poesía didáctica y descriptiva. A su juicio, ninguna de estas formas menores constituye verdadero arte, pues todas ellas presentan una irreconciliable oposición de contenido y forma. En la poesía descriptiva el contenido externo se conserva en sus particularidades no espirituales; en la poesía didáctica se conserva como generalidad conceptual [27].

En el mismo lugar, Hegel trata, además de estas formas menores, de artificios poéticos tales como la alegoría, la metáfora, la "imagen" (una metáfora ampliada) y el símil, los cuales asigna él también a dicho estadio "simbólico" del arte. Es comprensible que, en el esquema de Hegel, la alegoría ocupe un puesto inferior, en cuanto forma abstracta, y que el símil, con sus dos elementos diferenciados —imagen y significado—, haya de encajar en el arte "simbólico". Pero lo difícil es ver por qué la metáfora y la imagen hayan de entrar aquí y, por ende, sufrir una implícita condena, pues justamente representan esa unión de significado y forma, esa fusión de sentido y vehículo (como diríamos nosotros), que, para Hegel, constituye la esencia de todo arte [28]. Si Hegel puede llegar a tal conclusión es porque considera la metáfora como una forma rudimentaria del símil en la cual significado e imagen "todavía no" están confrontados, con lo que la metáfora resulta solamente un ornamento externo de la obra de arte, una interrupción del curso de las representaciones, una continua dispersión [29]. A Hegel no se le oculta la gran importancia del lenguaje figurado en la poesía: a este respecto cita muchos ejemplos de Shakespeare y comprende que los dramaturgos españoles, Jean Paul y Schiller son muy ricos en metáforas [30]. Pero, a su juicio, el

lenguaje figurado está tan claramente asociado a la poesía "simbólica" oriental, que es característico de ese estadio y sólo de él. Fiel a su doctrina —y no sin temeridad, a la vista de los símiles homéricos—, Hegel sienta que Homero y Sófocles "por lo general se fundan casi por completo en la expresión directa" [31]. Hemos de suponer que, para él, así ocurría en todo arte de superior calidad.

El arte clásico es, según Hegel, la entraña misma del arte, el centro, el "momento" cenital de la belleza, que tiene su mejor encarnación en la escultura y la mitología griegas [32]. Aquí, como en otras partes de las *Lecciones,* la distinción entre arte y religión (o mito) se hace tan borrosa que uno y otra se confunden o, al menos, el arte sirve de ilustración de los conceptos religiosos. En los primeros análisis que Hegel dedicó al arte (en la *Fenomenología* y en la *Enciclopedia)* la identidad entre arte y religión viene a ser parte del esquema filosófico general. El término "Kunstreligion" —tomado de Schleiermacher—, como compuesto que es, designa precisamente esa absoluta unión [33]. Pero en las *Lecciones* se mantiene la diferencia entre arte y religión o, a veces, se vadea el obstáculo usando la palabra "poesía" en sentido platónico, como actividad imaginativa en general [34]. En la práctica, sin embargo, Hegel suele hablar del mito y de la religión —al menos fuera de lo cristiano— como si estuviera hablando del arte. Las creencias religiosas de los indios, persas, hebreos y egipcios sirven para ilustrar el arte "simbólico", aun cuando no se trate ya de monumentos artísticos ni de obras literarias; los dioses griegos (ya sea como los pinta Homero; ya como los representa la escultura; ya, simplemente, como integrantes de un sistema mitológico) constituyen el tema principal del arte "clásico"; y en el arte "romántico" los temas religiosos (Cristo, la Pasión, la Virgen María, los mártires y los santos) son analizados como si fuesen parte de la estética. No obstante, se sienta una base previa: Cristo, en cuanto encarnación de Dios, es más real que cualquier dios antiguo y, por ello, trasciende, verdaderamente, el arte [35]. Por ser carne, Cristo no necesita de ningún arte; hace superfluo el arte. Tampoco el Dios de los judíos, por su misma grandeza y sublimidad, puede ser representado propiamente en términos humanos ni, por tanto, artísticos. Los *Salmos* y otros libros de la Biblia que celebran metafóricamente la grandeza de Dios, son, para Hegel, arte simbólico que no es aún arte y que tampoco es ideal, porque lo

interno y lo externo no se interpenetran en él. El hebraísmo es "sublime" y, en consecuencia, simbólico; el cristianismo, romántico; el paganismo griego, clásico [36].

Así, pues, los dioses griegos constituyen en Hegel el centro del arte, y casi con la misma importancia que para Schelling. Lo ideal, lo griego y lo clásico son una misma cosa y el análisis general de lo ideal en el arte guarda íntimo paralelismo con el estudio del arte clásico. En ambos puntos las continuas variaciones reiteran el tema central de la estética hegeliana: la belleza es la representación sensible de la verdad. No se trata —Hegel se apresura a advertirlo— del clasicismo platónico al modo de Winckelmann, ideal que le parece inane y vacío [37]. Lo ideal, en sí, no está fuera de la realidad; no es, como en el platonismo, pura belleza. Se manifiesta así y nos lo *parece* sólo a nosotros; es *subjetivo*, en el sentido kantiano. Lo ideal no se reduce a lo general ni a lo abstracto, sino que es concreto, individual, "característico" y, al mismo tiempo, universal y genérico [38]. De vez en cuando, Hegel habla como un clasicista dieciochesco que exalta el efecto purificador del arte, su armonía, su serenidad, su libertad respecto a lo contingente y factual [39]. Hegel condena siempre la imitación, la expresión personal, toda apelación exclusiva al "interés". Comparte los prejuicios típicos de los clasicistas al desterrar, por ejemplo, de los temas artísticos la enfermedad o el hambre; declara llanamente que el ansia de vivir o el afán de lucro no tiene cabida en el arte, y tacha de no estético todo lo demoníaco o perverso [40]. Hegel no puede sufrir que lo grotescamente sobrenatural sea motivo artístico. Para aceptar las brujas de *Macbeth* o el fantasma de *Hamlet*, tiene que reducirlos a alegorías, a proyecciones de estados íntimos. Ni la magia, ni los encantamientos, ni las fuerzas ocultas tienen licitud en el arte, donde "todo es claro y transparente" [41].

Hegel considera estéril el realismo burgués moderno, llámese Kotzebue, o llámese novela de costumbres. Incluso llega a la sutileza de comparar los clérigos que toman café (en la *Luise* de Voss) con el tabernero bebedor de vino y sus huéspedes (en el *Hermann und Dorothea* de Goethe). Los primeros son filisteos, burguesazos que consumen artículos de importación (café y azúcar); los segundos, figuras de un retablo épico-heroico perfectamente concluso, que consumen un producto nacional [42]. Del mismo modo, la sátira no es para Hegel au-

téntica poesía. Rompiendo una vez más la tradicional trinidad clásica, la sátira queda relegada en su vida histórica al final del arte clásico. Dentro de la disolución del ideal clásico, es una forma de transición, ni épica ni lírica, muy adecuada para los prosaicos romanos, próxima ya a la caída del Imperio [43].

El arte clásico es sereno, no sublime. Todavía "una eterna gravedad, una paz invariable se entroniza en la frente de los dioses y se derrama por toda su figura" [44]. Pero esta misma serenidad divina es un tanto melancólica. "Diríase que los bienaventurados dioses se entristecen de su misma bienaventuranza." Hay un hálito o aroma de tristeza que ensombrece su hermosura, pues los dioses se dan cuenta de su destronamiento y el arte se sabe fugaz ante el pensamiento [45]. El ideal clásico es un equilibrio precario tan raro de lograr como fácil de perder. En poesía sólo parecen haberlo alcanzado Homero y Sófocles.

Pero cuando Hegel entra en el análisis del arte romántico, no puede contraerse a su implícita repudiación de cuanto no sea ideal. En lo romántico ve él un tipo de arte que se incorpora el realismo, pero que nunca debe llegar a la completa imitación de la naturaleza. Hegel hace una ardiente defensa de la pintura holandesa de costumbres, y justifica, dentro del teatro de Shakespeare, el uso de las cosas ordinarias, grotescas, triviales y vulgares. Esos centinelas de *Hamlet,* esos criados de la mansión de Julieta, esos locos y payasos, esas tabernas, esas bacinillas y esas pulgas corren parejas con los cuadros religiosos medievales sobre el nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes Magos. "No pueden faltar allí los bueyes y los asnos, los pesebres y la paja" También en arte "se cumplen las palabras de que lo humilde debe ser exaltado" [46]. Hegel revela su fino sentido histórico al relacionar el sentimiento cristiano con el florecer del realismo, como igualmente asocia el típico realismo holandés con el protestantismo [47].

Como siempre, la actitud de Hegel es dual. Mirándolo desde el ideal helénico, el arte moderno le parece inferior. Pero comprende la necesidad histórica de éste, su vinculación a los procesos sociales que jalonan la creación de la sociedad burguesa. No le falta simpatía para sentir el humor de Hippel y de Sterne, o para pensar que las cosas más humildes —un árbol, el caz de un molino— pueden ser vivificadas y magnificadas por la poesía [48]. Hay un tipo de poesía que consiste en un "puro placer en los objetos, un inagotable abandono a la

fantasía, un juego lleno de inocencia", y Hegel está preparado para admirarla hasta que, al final, se detiene y declara que "en arte lo que decide es el contenido [*Gehalt*]", pues el objetivo del arte no es otro que manifestar lo "significativo en su adecuada representación sensible" [49]. Desgraciadamente el término "Gehalt" adquiere en Hegel connotaciones filosóficas: se identifica con la verdad, la idea, lo absoluto, lo Divino. "El Arte cumple su más elevada misión al captar y expresar lo Divino, los más profundos intereses del hombre, las más vastas verdades del espíritu" [50]. Representa un camino más llano para penetrar en la Idea. "La dura corteza de la Naturaleza y el mundo cuotidiano ofrecen más dificultades al espíritu para penetrar hasta la Idea, que las obras de arte" [51]. Así, el arte vuelve a ser un sucedáneo popular de la filosofía y la religión.

La preocupación por el arte en sus raíces religiosas, y también en su valor ejemplar para las creencias básicas de cada época, impregna igualmente la teoría de los géneros de Hegel y muchos de sus juicios literarios. El conflicto entre la concepción de lo "concreto universal" como ideal artístico, con su consiguiente exaltación de la escultura y la mitología griegas, y la otra concepción que hace hincapié en la Idea y en lo Divino que entraña el arte, continúa irreconciliado e irreconciliable. La lírica queda reducida, en el esquema de los géneros, a la mínima expresión. Los comentarios a esa forma poética, más cortos y ligeros que los dedicados a la épica y la dramática, son también menos notables. La clave de la lírica es, según Hegel, la subjetividad; pero ya advierte él constantemente que esta subjetividad no es un estado de ánimo pasajero, sino que debe tener una validez general [52]. La clasificación de los subgéneros de la lírica no la basa Hegel en ningún principio definido, salvo en el caso de clara contaminación con la épica, como ocurre en las baladas y en los romances. Lo puramente lírico, o sea, la expresión de los estados y reflexiones íntimos, le parece de poca importancia. La canción popular, que, para él, "carece de explicación", expresa un "sentimiento meramente popular", es "nacional" en un sentido que a Hegel le resulta limitado. Incluso hace la estupenda afirmación de que no podemos "simpatizar del todo con" las canciones de ninguna otra nación que no sea la nuestra. La lírica está atada al presente, al sonido, a la música y a la imagen, rasgos todos ellos del arte simbólico primitivo [53]. El cuadro de la evolución de la lírica es un

tanto pobre: culmina en un generoso elogio de las odas de Klopstock que, no obstante, queda contrapesado por la rotunda desaprobación de Hegel de todo lo que sea revitalizar la mitología teutónica; empresa que le parece un arcaísmo falso y artificioso [54].

El estudio de la épica es, sin comparación, mucho más detallado y comprensivo, pese a que —en el esquema de Hegel— esta especie es la más temprana y precede, pues, a la lírica. Epico es, primariamente, lo homérico; la expresión de una edad heroica, de un espíritu nacional; la Biblia de una nación. Pero, contra la mayoría de sus contemporáneos, Hegel —impresionado por las teorías de Wolf—, se aferra con energía al origen individual de la épica: "Por mucho que una epopeya exprese los anhelos de toda una nación, no es el pueblo en sí, como totalidad, el que la compone, sino los individuos" [55]. Rechaza firmemente —como destructora de la naturaleza misma de la obra de arte, que es siempre un todo— la creencia de que la epopeya sea un poema sin principio ni fin que puede continuarse indefinidamente [56]. Hegel exalta en detenida apología la unidad de la *Ilíada,* haciendo ver cómo persiste incluso después de muerto Héctor: "Los juegos fúnebres junto a la pira de Patroclo, las enternecedoras súplicas de Príamo, la reconciliación con Aquiles, que devuelve al anciano el cadáver de su hijo para que se le dispensen las honras últimas, enlazan con todos los acontecimientos previos y contribuyen satisfactoriamente a la belleza de la conclusión" [57].

Sin embargo, Hegel se muestra frío con el *Nibelungenlied,* donde echa de menos la evocación de la realidad concreta, tan lograda en Homero: "No llegamos allí a ver las cosas, sino solamente a sentir los impotentes esfuerzos del autor". Que se quiera hacer de este poema una epopeya nacional es cosa que no tolera: "la historia de Cristo, Jerusalén, Belén, el Derecho romano y hasta la guerra de Troya tienen para nosotros muchísima mayor actualidad que las vicisitudes de los Nibelungos" [58]. Esos personajes, duros, feroces y crueles, le recuerdan, por su rigidez abstracta, toscas imágenes de madera. El *Nibelungenlied* no puede ponerse al lado de los poemas homéricos.

Igualmente, Hegel desprecia los *Edda,* llenos de mitos confusos y oscuros, y censura a Ossian (en cuya autenticidad creía) por su lirismo vago y brumoso [59]. Sin embargo, no le creamos saturado de pre-

juicios clásicos. El *Poema del Cid* le arranca calurosos elogios: épico, plástico, comparable a las mejores obras de la antiguedad. A Dante le dedicó dos soberbias páginas donde se desarrolla un tema central en la estética de Hegel: la eternización, la divinización conseguida por el arte. Dante "sumerge el mundo viviente del obrar y sufrir humano, o más íntimamente de los hechos y destinos individuales, en esta existencia inmutable... Tales como los individuos fueron en su vivir y sufrir, en sus intenciones y realizaciones terrenas, así, quedan aquí para siempre, petrificados como imágenes en bronce". Los personajes dantescos no existen en nuestra imaginación; son esencialmente eternos de suyo. Las andanzas por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso quieren darnos "un cuadro y una información de algo verdaderamente visto...; en el Infierno, una narración llena de enérgico movimiento aunque plástica en la rigidez de sus torturas; rica en los destellos de su horror aunque lastimeramente mitigada por la compasión de Dante mismo; más graciosa luego, en el Purgatorio, pero no por eso menos plena y totalmente realizada; y, finalmente, en el Paraíso, traslúcida como la luz y sin forma material, en la eternidad imperecedera del pensamiento" [60]. La paradoja medular de la concepción de Dante —unión de lo humano y lo eterno; de este mundo con el otro— se formula aquí quizá por primera vez.

Poco espacio dedica Hegel a Ariosto, Tasso y Camoens; estos dos últimos son, a su juicio, imitadores de Virgilio, "artificiosos". La *Eneida* le merece una pobre valoración: es obra de pura "invención", llena de maravillas acumuladas fríamente y de artificiosa tramoya [61]. El pasaje destinado a Milton se resiente de la obsesión de Hegel respecto a la pureza de los géneros. Si al estudiar a Dante había asegurado sin ambages que la *Divina Comedia* no era propiamente un poema épico, ahora critica el *Paraíso perdido* por parecerle excesivo en todo: en lo dramático, en lo lírico y en lo didáctico, y acaba colocándolo muy por debajo de Dante [62]. Naturalmente que Hegel ve en el *Mesías* de Klopstock un ejemplo de engolada retórica; de los poemas épicos modernos, sólo alaba el *Hermann und Dorothea* de Goethe, idilio clásico de fondo épico [63].

Para Hegel, la épica es pasado irremediable. Propiamente pertenece a las edades heroicas (o románticas al menos). El estado actual del mundo, con sistemas fiscales y administrativos perfectamente organi-

zados, no puede servir de base para una auténtica acción épica, porque la industrialización y la división del trabajo privan al hombre de ese contacto vivo con la naturaleza que la épica exige [64]. El mundo moderno le ha encontrado un sustituto en la novela, que es "la épica de la burguesía", pero que, falta del apoyo de un estado poético del mundo, se queda en prosa, en no-arte, en pura imitación [65]. Hegel ridiculiza la novela pedagógica alemana, cuyo estereotipado final —dice irónicamente— nos pinta la boda del galán con su amada, no sin labrarse una sólida posición y establecerse por último, como un buen *filisteo,* igual en todo a los demás [66].

Hegel se interesó profundamente por el teatro, y en particular por la tragedia. La dramática realiza, según él, la síntesis de lo épico y lo lírico, de la escultura y la música, de modo que se presta mejor a ser interpretada conforme a la dialéctica hegeliana. La tragedia es conflicto, choque. Su tema es lo divino o las grandes fuerzas morales en que lo divino se encarna, a lo cual llama Hegel (de modo un tanto confuso para nosotros) "sustancia ética". El choque o pugna entre dos sustancias, siempre que ambas sean fuerzas morales auténticas y por ello estén justificadas, conduce a la tragedia, que debe acabar en una conciliación armónica. Volviendo a su ejemplo predilecto, que ya había señalado en la *Fenomenología,* Hegel interpreta la *Antígona* de Sófocles como un choque entre dos deberes: uno, con el Estado; el otro, con la familia. Tanto Antígona como Creonte son culpables de apego exclusivo a su respectivo ideal. Antígona muere; Creonte es castigado con la muerte de su esposa e hijo. La muerte de Antígona, según la ve Hegel, está subordinada al establecimiento de una armonía final, resolución del conflicto. Hegel considera, incluso, que la fe de Antígona es de categoría inferior: "los dioses que ella adora son los dioses inferiores del Hades, las divinidades *íntimas* del sentimiento, del amor, de la sangre; no los dioses diarios de la vida libre y auto-consciente, de la nación y del pueblo" [67]. La muerte física del héroe no constituye, para Hegel, un obligado requisito de la tragedia. En las *Euménides* de Esquilo se enfrentan el amor a la madre y el amor al padre. La solución viene forzada por la decisión de Palas Atenea, y Orestes puede sobrevivir, ya purgado de su crimen de matricidio. En *Edipo en Colono* hay una "reconciliación interior", al final, cuando Edipo se transfigura —nótese la curiosa terminología de Hegel— en "la unidad

y armonía de la sustancia ética"[68]. En la literatura moderna, se dan ejemplos de parecidos conflictos morales: entre amor y honor en el *Cid* de Corneille, entre amor y familia en *Romeo y Julieta.* Pero, en general, Hegel critica la tragedia moderna (que para él es la de Shakespeare, Goethe y Schiller) por no plantear claramente esos conflictos y, aún más, por oscurecerlos con las contingencias de los distintos personajes. Así, Hegel estima fracasado el *Wallenstein* de Schiller: "Vida contra vida; pero sólo la muerte es la que se alza contra la vida e increíblemente, espantosamente, la muerte triunfa sobre la vida. No es eso trágico, sino aterrador; desgarra el alma"[69]. Y en el *Tasso* de Goethe, no se afirman los derechos de la vida ideal con auténtica fuerza. Tasso no pasa de ser un objeto de simpatía y piedad para el poeta, en vez de un héroe verdaderamente trágico[70].

Las mismas tachas ve Hegel en los héroes shakespirianos. Le parecen demasiado individualizados, demasiado característicos; de ideales en exceso interesados, egoístas y, muchas veces, ruines. Macbeth, Otelo, Romeo persiguen sus propios fines personales, por mucho que les domine una pasión absorbente, llámese ambición, celos o amor[71]. En *Hamlet,* no hay propiamente antagonismo entre dos poderes morales. No se plantea la cuestión de si la venganza de Hamlet es o no moral. El conflicto se desplaza a la noble alma del protagonista "que no ha sido creada para esta suerte de enérgica actividad y que está asqueada del mundo y de la vida". Hegel observa que la muerte de Hamlet sólo puede ser casual para ojos superficiales. "En el trasfondo de su mente alienta la muerte desde el principio; los arenales de lo finito no le satisfacen"[72]. En *Romeo y Julieta* el amor se troncha como "una tierna rosa del valle de este mundo azaroso". Lo que sentimos, al final de la obra, no es una resolución trágica, sino un sentimiento de dolor, "una triste bienaventuranza del infortunio"[73]. Hegel pone reparos a los sombríos finales del teatro de Shakespeare, a su juicio nada trágicos. En *El rey Lear,* en *Hamlet* y en *Romeo y Julieta* los buenos y los inocentes perecen, y por puro azar. En *Macbeth* y *Ricardo III* los héroes son almas criminales que no pueden despertar simpatía. En su interpretación de *Macbeth,* Hegel hace del personaje que da título a la obra un ser mucho más duro, más firme y con menos vacilaciones, incertidumbres y remordimientos de lo que el texto garantiza[74]. Se impone la conclusión de que Hegel no admitió a Shakespeare dentro

de su concepto de lo trágico porque no podía creer en un universo incomprensible ni sentir simpatía por los protagonistas ruines, aunque heroicamente rebeldes.

Es natural que dudemos de las interpretaciones personales de Hegel sobre las obras que analiza: ¿quién no protestará de que se equipare a Creonte y a Antígona? Y también es discutible su concepción del personaje de Hamlet, heredada de Goethe; o la de Macbeth, visto como un empedernido criminal. Pero todo esto cuenta poco comparado con la objeción básica y más grave que nos separa de la teoría de Hegel. La tragedia se reduce en sus manos a un conflicto en que los personajes son sólo materia accidental, como meros portadores de ideas que son. Es difícil de creer, incluso en el caso de *Antígona,* que los héroes trágicos sean "los representantes individuales de los dioses" [75]. Ni siquiera en *Antígona* hay una verdadera igualdad de fuerzas morales en choque. El concepto hegeliano de la tragedia oscurece al héroe y atenúa lo irracional o cruel del destino. Con Hegel retrocedemos a una teodicea, como en Lessing, retrocedemos a un cósmico optimismo en el que "lo real es lo racional y lo racional lo real" *. Al ver perecer al héroe trágico, hemos de decir: "Así es", pues en todo arte la tristeza debe ser, para Hegel, bella y serena [76].

Por consiguiente, Hegel logra incorporar la tragedia a su sistema filosófico, convirtiéndola en un grandioso ejemplo de dialéctica y orden del mundo. La poesía deviene filosofía, con Esquilo o Sófocles, en aquel preciso momento histórico que Hegel creía la culminación de la historia del arte. A partir de ahí, esta historia sólo es un continuo declinar. Shakespeare y demás autores modernos no son más que pintores de caracteres, retratistas, o excitan sentimientos de horror y pesadumbre que Hegel se niega a aceptar como trágicos y aun como arte mismo.

Si todo arte tiene por tema lo divino, también debe tenerlo la comedia. Pero ésta sólo lo realiza de una manera negativa: comienza con la reconciliación, que es el fin de la tragedia, pero lleva, por su propio distanciamiento y libertad, a la disolución del arte mismo [77]. Se encuentra ya en su fin tanto en Grecia, con Aristófanes, como en la pro-

* En el artículo sobre *Wallenstein (SW,* XVII, 411) deplora Hegel el que la obra no tenga un final más propio de la teodicea. La famosa identificación entre lo racional y lo real procede de la *Rechtsphilosophie, SW,* VIII, 17.

pia época de Hegel, con el auto-destructor humorismo de Jean Paul y con la ironía romántica. Hegel sólo da un vistazo a la comedia de costumbres. Del *Tartuffe* de Molière dice que no es realmente cómico, sino el desenmascaramiento de un malvado [78]. Tampoco lo son (para el sentido hegeliano) las comedias españolas de enredo ni las modernas comedias sentimentales francesas y alemanas. El único ejemplo que de los tiempos modernos parece admitir Hegel sin reservas es Shakespeare. Una figura como Falstaff, aunque "sumida en la vulgaridad", es, con todo, una "inteligencia", una "existencia libre". "En Shakespeare no encontramos condenación ni justificación de ninguna clase, sino únicamente la contemplación del destino universal" [79]. Otra vez es Shakespeare, pues, el "verdadero filósofo popular", que ejemplifica la superioridad del genio, su objetividad, su aceptación del mundo tal cual es. La sabiduría ética y *(también)* estética de Hegel se sintetiza en serenidad, sabiduría, armonización.

Hegel presenta, pues, una doble y curiosa faz, como otro Jano: una de sus caras mira hacia atrás, hacia el pasado, suspirando por la serenidad griega y por el arte ideal, por esa fusión completa de forma y contenido que vemos en la escultura griega, en Homero y en Sófocles; y la otra cara, vuelta hacia el futuro, mira despreocupada, e incluso con regocijo, la muerte del arte, fase ya caducada de la humanidad. Es justo ver en Hegel y en su obra la cumbre y el fin..., un fin muerto, naturalmente.

CONCLUSION

Los años inmediatos a 1830 acarrean profundos trastornos y rupturas en la historia de la literatura y de la crítica. Con ellos se extingue una gran generación. En Alemania mueren —la sucesión es rapidísima— Friedrich Schlegel (1829), Hegel (1831) y Goethe (1832); en Inglaterra, Hazlitt (1830), Coleridge (1834) y Lamb (1834); en Italia, Foscolo (1827) y Leopardi (1836). Los supervivientes guardan obstinado silencio, como críticos al menos. August Wilhelm Schlegel es ahora un especialista en sánscrito; Wordsworth se dedica a revisar su poesía; Manzoni deja la pluma para siempre. En cuanto a Francia, el triunfo clamoroso de *Hernani* y la revolución de Julio, sucesos ambos ocurridos en 1830, presagian una renovación de la atmósfera.

Una nueva generación toma la palabra. Alemania, país que tanto había aportado a la crítica y a la estética, se precipitó en un período de acentuado declive intelectual. A la muerte de Hegel, sus seguidores echaron cada uno por su lado: se formaron una derecha y una izquierda hegelianas, divididas por cuestiones político-religiosas. Las derechas, más o menos ortodoxas, siguieron lanzando oleadas de escritos sobre estética, poética e historia literaria y explotando, aplicando y empobreciendo las ideas del maestro. El hegelianismo se convirtió así en un juego conceptual triste y monótono; la interpretación literaria, en un azaroso extraer la "idea general" de la obra de arte. Los comentaristas alemanes de Shakespeare —Gervinus, Ulrici, Roetscher y otros— son los más aquejados de un estrecho didactismo intelectualizante. La voluminosa *Estética* de F. T. Vischer (5 tomos, 1846-1857), donde se somete a síntesis modernizada la de Hegel, es algo así como la lápida funeral de la especulación estética alemana. Con todo, Frie-

drich Hebbel, el gran dramaturgo, supo formular una notable teoría de la tragedia, inspirada en Hegel y en Solger. La izquierda hegeliana demostró más vitalidad. Allí destacan Arnold Ruge, agudo crítico del romanticismo, y Marx y Engels, que aunque a duras penas merezcan el nombre de críticos, habrían de ejercer —mucho después de su muerte— hondísima influencia en la crítica literaria del siglo XX, llegando a los más remotos países. Lo que Marx y Engels toman de Hegel es la dialéctica, no la metafísica. En lo literario, sus gustos y opiniones, muy teñidas todavía de clasicismo germano, se subordinan por entero a objetivos político-sociales [1]. No puede hablarse de crítica literaria marxista hasta Plejanov y Mehring, en el último decenio del siglo XIX.

Rasgos comunes al movimiento literario que en 1834 tomó el nombre de *Joven Alemania* son el desplazamiento a lo político, el odio a la estética especulativa, la subordinación de las artes a una finalidad de tipo social (recientemente proclamada), la burla del misticismo romántico y, en fin, la actitud hostil con Goethe, acusado (con razón o sin ella) de esteticismo. Portavoz estético del movimiento fué Ludolph Wienbarg; sus *Aesthetische Feldzüge* (1834) nos muestran que aún no había roto todos los lazos con el pasado [2]. Si su admiración por Jean Paul y Solger es franca y sin reservas, el objetivo perseguido es muy otro: político, liberal, social. Heine, el más famoso hoy del grupo, se nos aparece como un *romantique défroqué* de personalísimo estilo que, aunque se ríe del romanticismo, lo añora y se duele de que haya pasado [3]. *Die romantische Schule* (1833) es una sátira donde Heine ajusta las cuentas a los Schlegel, y aun a Madame de Staël por su idealizada pintura de Alemania. Otro signo de la época es la hostilidad contra Goethe, en la que coinciden los dos bandos políticos, el nacionalista conservador y el extremista liberal. Wolfgang Menzel, en un libro sensacionalista sobre la literatura alemana (1828), se encarnizó con Goethe, tachándole de simpatizar con las debilidades y el ocaso político de la nación. Y un periodista radical, Ludwig Börne, criticó al gran poeta por apartarse de la política y proclamó llegado el fin de la era artística *(Kunstperiode)* germana. Cada vez se iba haciendo más profundo el abismo entre la reseña crítica cotidiana, de fuerte tono político, y la crítica académica. Al cundir también en las Universidades el desengaño del hegelianismo y de toda filosofía especulativa,

la crítica profesoral se convirtió en mera arqueología. Teóricamente, profesa el relativismo escéptico o, cuando más, repite difusamente las doctrinas del idealismo clásico germano. De esta forma, Alemania perdió a fines del siglo XIX su posición rectora en la teoría y crítica literaria.

En Italia la situación era muy semejante. También allí los intereses políticos fueron absorbiendo toda preocupación literaria. Giuseppe Mazzini, la fuerza moral más poderosa del *Risorgimento* italiano, predicó, en su crítica de anchos horizontes, un arte empeñado en las mejoras sociales, reflejo del sentir progresivo de la época. Francesco de Sanctis, que había intervenido en la revolución napolitana de 1848, fué el único crítico que acertó a conjugar el fervor patriótico y social con la estética de Hegel y con las teorías románticas de los Schlegel. Pero De Sanctis —aunque crítico de los mejores, no sólo de Italia, sino de todo el siglo XIX— vive solitario en la época. Sus ideas, que eran una reformulación del credo romántico, no tuvieron efectividad inmediata, por lo que la crítica italiana, lo mismo que la alemana, fué decayendo hasta el fatal divorcio entre el positivismo académico y la reseña partidista.

En Inglaterra y en Escocia, los años que siguieron a la muerte de Hazlitt y de Coleridge deben también considerarse como años de ocaso. La única personalidad de auténtica fuerza, Thomas Carlyle, y aun así desligada pronto de la crítica, cumplió la función de proveer de ideas alemanas a su país [4]. Tampoco De Quincey, influído por Coleridge y los alemanes, dijo mucho de nuevo [5]. En la teoría crítica observamos un desplazamiento hacia el sentimentalismo: la poesía, se cree, es efusión afectiva, expresión personal e íntima. John Stuart Mill, al que hoy asociamos con el utilitarismo más craso, dió forma clara y extremosa a estas opiniones en los años mozos [6], y John Keble, el poeta del *Christian Year,* llegó a aplicarlas al mismo Homero: "La poesía —dice— es una especie de medicina que da alivio a la emoción secreta, sin detrimento alguno para su modesta reserva" [7]. La crítica, casi en bloque, se aferraba a lo didáctico, lo sentimental, lo moralizante. Macaulay, aunque poco sensible a los valores poéticos, dió, al menos, intensidad al sentimiento del pasado. La teoría poética casi no existía. Sólo Matthew Arnold, por los años sesenta del siglo, se lanzó a la empresa, tristemente necesaria, de renovar la crítica.

Francia, reina y señora de la crítica en el siglo XVII, árbitro del buen gusto en casi todo el XVIII, apenas produjo algo valioso y duradero a principios del XIX. Pero hacia 1825-1835, al término mismo de nuestra narración, despertó repentinamente del letargo. Se crea entonces la historia literaria francesa, por obra de un grupo de historiadores y filósofos: Guizot, Cousin y, en la literatura, Fauriel (que escribió poco para las prensas), el facundo Villemain y el grave Ampère. Unióse a ellos un joven, Sainte-Beuve, que publica su primer libro en 1828; pero, yendo más allá, acabó por combinar con igual virtuosismo toda clase de métodos: la historia literaria, la caracterización, el análisis psicológico, el impresionismo subjetivo... Su figura domina toda la época; su ingente obra logró restaurar el prestigio de la crítica francesa. Para muchos, dentro o fuera de Francia, Sainte-Beuve es todavía *el crítico* por antonomasia.

Sainte-Beuve se mueve aún en un plano intermedio, pues en los años posteriores a la revolución de Julio, la crítica de su país se orientó en las más diversas direcciones. Hubo por entonces un resurgir —impresionante— del neoclasicismo, que encontró elocuente expresión en Désiré Nisard. En un extremo se alzaba Gautier, defensor de la teoría del arte por el arte; en el extremo opuesto empieza a tomar cuerpo la doctrina del realismo, que más tarde, cuando Champfleury difunde la palabra y la consigna, tendría profundas repercusiones públicas [8]. Y, a la vez, vuelve a acogerse en Francia el simbolismo literario, que se había ido infiltrando con el romanticismo alemán y con las nuevas versiones que de él habían dado Carlyle, Emerson y Poe [9]. Primer expositor del simbolismo es Baudelaire, crítico, y de los grandes, por derecho propio. El auge del determinismo científico trajo aún mayores cambios, hacia los años del sesenta, cuando Hippolyte Taine empieza a aplicar esas doctrinas a la literatura. Así, gracias al talento y a la riqueza de ideas de sus críticos, Francia volvió a ponerse a la cabeza de Europa.

Desde 1830, nuevos países vinieron a unirse al bloque del mundo occidental. Rusia, que había coreado las ideas francesas en el siglo XVIII, encontró un importante crítico en Vissarion Belinsky (1811-1848). Al principio, atraído por Schelling y Hegel, abogó por el romanticismo; luego se orientó hacia la doctrina social del arte [10]. De Belinsky arranca un grupo de críticos radicales —Chernyschevsky, Do-

brolyubov y Pisarev—, que podemos considerar precursores del marxismo. Pero lo que distingue a Belinsky de muchos de sus sucesores es que él sabía lo que era el arte. A él debieron su sólida reputación Puschkin, Gogol, Lermontov, el joven Dostoievski, Turguenev y Goncharov. Como en Alemania y en Italia, también en Rusia se hizo infranqueable el abismo abierto entre la reseña periodística, eminentemente política, y el historicismo académico.

Los demás países eslavos adaptaron igualmente a su especial idiosincrasia las doctrinas románticas germanas. Los polacos se dejaron ganar, en general, por el misticismo y el mesianismo, dos variantes del romanticismo fuertemente sentimentales. Pero su primer crítico serio e importante, Kazimierz Brodzinski, mostró notable sobriedad y equilibrio en la propaganda de los nuevos puntos de vista [11]. Los checos, en cambio, apenas si fijaron la atención en el lado místico-simbólico del romanticismo; su teoría poética, marcadamente herderiana, predica la vuelta al pueblo y a la poesía popular, hallando en el nacionalismo su fuente de inspiración. Unicamente el gran historiador de Bohemia Frantisek Palacky, tomó como guías a Kant y a Fries en su juventud, al entregarse a la especulación estética [12].

Como habían hecho los eslavos, los pueblos escandinavos bebieron principalmente sus ideas literarias en fuentes alemanas, una vez periclitada la moda francesa. Suecia tuvo, a fines del XVIII, en Thomas Thorild un brillante expositor de la doctrina de Herder [13]. A principios del XIX, triunfó, con Atterbom y su grupo, una especie de misticismo romántico al estilo de Schelling. En Dinamarca fué hegeliano su crítico más sobresaliente, J. L. Heiberg. Sin embargo, lo general es que los países escandinavos se interesen más bien por el fondo nacional y popular del romanticismo germano que por su actitud dialéctica.

En cuanto a España y a Portugal, el que el romanticismo les llegara desde Francia e Italia es cosa que se explica por razones culturales y geográficas. Pero en los países ibéricos este movimiento fué breve y tardío, no produjo crítica de gran calidad y casi se limitó a repetir la gran polémica que había dividido a los franceses [14].

Las doctrinas de la crítica romántica cruzaron también el océano hasta llegar a los Estados Unidos. Antes de los años treinta, no hay en esta nación nada original. Los escritos de Bryant son como ecos de Alison y de Jeffrey [15]. El historiador W. H. Prescott es de los primeros

en incitar a la importación de las ideas germanas. Pero el verdadero iniciador de una estética nueva y personal es Emerson, aunque dependa de Coleridge, Carlyle y los alemanes [16]. Edgar Allan Poe dió forma brillante y extremosa, en su idealismo mágico, a ciertas ideas tomadas de Coleridge [17]. Con ello los dominios de la crítica romántica llegaron a extenderse —tal como suena— desde Baltimore a San Petersburgo, y desde Nápoles hasta Edimburgo.

Sin embargo, el desmoronamiento fué rapidísimo. Realismo y naturalismo son, ciertamente, las tendencias más fuertes de fines del siglo XIX. Además, pronto se evidencia un resurgir del clasicismo en Inglaterra (con Arnold), en Francia (con Nisard y Brunetière) y en Italia (con Carducci). Y el propio romanticismo perdió en muchos países su fuerza central —el concepto simbólico de la poesía— para convertirse en mera justificación de corrientes sentimentales o nacionalistas. Pero no por eso quedaron cortadas sus vinculaciones con nuestro siglo actual. Vemos que en Alemania un erudito tan afecto al ideal de las ciencias naturales como Wilhelm Scherer, no pierde el contacto con las tradiciones críticas de la gran época, y que Wilhelm Dilthey dedicó su larga vida a cerrar la brecha abierta [18]. En el siglo XX se observa por doquier una vuelta a las ideas de esos años que hemos examinado. En Italia, De Sanctis tiende el puente que lleva hasta Croce, quien, a su vez, beberá directamente en Hegel y en Schleiermacher. En Francia, el movimiento simbolista volvió a aprehender las esencias de la crítica romántica para transmitirlas a nuestro siglo. En Inglaterra y en los Estados Unidos, los simbolistas franceses, Croce y también quienes emprendieron la revaloración de Coleridge han sido causas motivadoras de este renacer de la crítica a que hemos asistido en los últimos treinta años.

Creemos que ahora habrá quedado probada la vitalidad de la crítica en los ochenta años a que hemos pasado revista, su continuidad con nuestra propia época y la enorme importancia que encierra para nosotros. Claro que no vamos a cerrar los ojos a los cambios —profundísimos— ocurridos durante este siglo y pico que empieza en 1830. Describirlos, explicarlos y juzgarlos será el objeto de nuestros próximos volúmenes.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS

Los títulos no recogidos aquí se encontrarán en la bibliografía de los capítulos correspondientes, donde se da completa referencia de ellos.

ELH = *English Literary History.*
JEGP = *Journal of English and Germanic Philology.*
JHI = *Journal of the History of Ideas.*
MLQ = *Modern Language Quarterly.*
MLR = *Modern Language Review.*
MP = *Modern Philology.*
PMLA = *Publications of the Modern Language Association.*
PQ = *Philological Quarterly.*
RR = *Romanic Review.*
Saintsbury = George Saintsbury, *History of Criticism and Literary Taste in Europe,* 3 vols., Edimburgo, 1900-1904.
SP = *Studies in Philology.*

INTRODUCCION

BIBLIOGRAFÍA

No hay más estudio de conjunto sobre la teoría y la crítica románticas, en su plano internacional, que el de Saintsbury. Meyer Abrams, *The Mirror and the Lamp,* Nueva York, 1953, sigue el rastro de varios temas, por lo común a lo largo de la literatura inglesa, con alguna que otra incursión en la alemana.

No conozco ninguna historia dedicada a la crítica literaria alemana del período romántico. Para la estética, véanse las historias generales de Zimmermann, Schasler, Bosanquet, Croce y Gilbert-Kuhn, todas ellas citadas en nuestro vol. I. Y también Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland,* Munich, 1868, y Eduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant,* Berlín, 1886. En cuanto a la obra de P. Reiff, *Die Aesthetik der deutschen Frühromantik,* Urbana (Ill.), 1946, es una mera compilación.

Los libros generales sobre el romanticismo alemán y sus manifestaciones literarias suelen tratar también de estética y poética, entremezclando estos datos con los de filosofía, ética, textos literarios, etc. He aquí los que me parecen más útiles para mi objetivo:

Marie Joachimi-Dege, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik,* Jena, 1905.

Oskar Walzel, *Deutsche Romantik,* 4.ª edic., 2 vols., Leipzig, 1918; hay traducción inglesa de A. E. Lussky: *German Romanticism,* Nueva York, 1932.

Oskar Walzel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie,* Francfort, 1937; libro de título engañoso, pues estudia principalmente la estética del romanticismo alemán, la estructura orgánica, la teoría del signo, etc.

Hermann A. Korff, *Der Geist der Goethezeit,* Leipzig, 1923-1948, 4 vols.; historia general que atiende también a la poética y la estética.

I: FRIEDRICH SCHLEGEL

A) Bibliografía

Para las obras de F. Schlegel he seguido la 2.ª edición de sus *Sämtliche Werke*, 15 vols., Viena, 1846 (en adelante, cit. *Werke*). Añádase *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806*, edic. C. J. H. Windischmann, 2 vols., Bonn, 1837.

Los escritos de juventud, suprimidos después o muy modificados por Schlegel, se citan por la reedición de Jakob Minor, *Friedrich Schlegel 1794-1802: seine prosaischen Jugendschriften*, 2 vols., Viena, 1882 (en adelante, cit. Minor).

Las pocas reseñas no recogidas en otro sitio se citan por la antología de los Schlegel preparada por Oskar Walzel, serie Kürschner, "Deutsche Nationalliteratur", CXLIII, Stuttgart, 1892.

Las importantísimas introducciones a *Lessings Geist aus seinen Schriften*, por la edic. original, 3 vols., Leipzig, 1804; hay reimpresión (sin cambios) de 1810.

Las notas sobre *Belleza y Poesía*, están recogidas en: F. Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, Francfort, 1935, que ha publicado Joseph Körner según el manuscrito original. El mismo investigador ha editado las notas *Zur Philologie*, en *Friedrich Schlegel's Philosophie der Philologie*, en *Logos*, XVII (1928), 1-72.

En el epistolario de F. Schlegel, muy editado, se pueden encontrar juicios críticos dispersos. Por ejemplo: *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, edic. Oskar Walzel, Berlín, 1890; *Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel*, edic. Joseph Körner, Berlín, 1926; *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, edic. Joseph Körner, 2 vols., Brünn, 1936; *Die Brüder August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe*, edic. Joseph Körner y Ernst Wienecke, Leipzig, 1926; *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: Briefe mit Einleitung und Anmerkungen*, edic. Henry Lüdeke, Francfort, 1930.

De la extensa bibliografía sobre F. Schlegel, casi toda está dedicada a su vida, moralidad, "modo de ser", conversión y filosofía. Doy una lista de los libros más aprovechables: Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Berlín, 1870: imparcial y aún valiosa exposición descriptiva; Josef Körner, *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlín, 1924, con citas de los manuscritos inéditos; Carl Friedrich Enders, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*, Leipzig, 1913. Hay dos libros franceses que se complementan mutuamente sin que añadan mucho a lo dicho por Haym y Enders: I. Rouge, *Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand (1791-1797)*, París, 1904, y Alfred

Schlagdenhauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de l'Athenaeum (1798-1800)*, París, 1934. Oskar Walzel plantea importantes cuestiones en sus estudios, sobre todo en *Romantisches*, Bonn, 1934, y en *Grenzen von Poesie und Unpoesie*, Francfort, 1937. Margaret Gröben, *Friedrich Schlegels Entwicklung als Literarhistoriker und Kritiker*, Essen, 1934, aporta datos de utilidad. Hay un buen ensayo general sobre F. Schlegel, en Friedrich Gundolf, *Romantiker*, Berlín y Wilmersdorf, 1930, págs. 9-140. En inglés, dos ensayos de A. O. Lovejoy, *The Meaning of Romantic in Early German Romanticism* y *Schiller and the Genesis of German Romanticism*, recogidos en *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), y el de Raymond Immerwahr, *The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony*, en *Germanic Review*, XXVI (1951), 173-191, sientan algunos puntos concluyentemente. Véase también H. Henel, *Friedrich Schlegel und die Grundlagen der modernen literarischen Kritik*, en *GR*, XX (1945), 81-93; E. R. Curtius, *Friedrich Schlegel und Frankreich*, en *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Berna, 1950), págs. 78-94; y Howard Hugo, *An examination of Friedrich Schlegel's Gespräch über Poesie*, en *Monatshefte*, XL (1948), 221-231.

Traducción inglesa: *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern*, por J. Lockhart, 2 vols., Edimburgo, 1818.

B) Notas

[1] *Prosaischen Jugendschriften*, edic. Minor, I, 143: "Die griechische Bildung überhaupt war durchaus originell und nazional, ein in sich vollendetes Ganzes, welches durch blosse innre Entwicklung einen höchsten Gipfel erreichte, und in einem völligen Kreislauf auch wieder in sich selbst zurücksank".

[2] *Ibid.*, pág. 146: "eine ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst".

[3] *Ibid.*, págs. 312-313.

[4] *Deutsches Museum*, I (1812), 283: "Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte".

[5] Minor, II, 424: "Die Quelle objektiver Gesetze für alle positive Kritik".

[6] *Lessings Geist*, I, 13: "ein grosses durchaus zusammenhängendes und gleich organisiertes, in ihrer Einheit viele Kunstwelten umfassendes Ganzes und einiges Kunstwerk".

[7] *Briefe an seinen Bruder*, edic. Walzel. Carta a A. W., marzo de 1798: "Mich ekelt vor jeder Theorie die nicht historisch ist".

[8] Manuscrito citado en *Neue Philosophische Schriften*, pág. 342: "die Vollendung [einer Wissenschaft] ist oft nichts als das philosophische Resultat ihrer Geschichte".

[9] Minor, II, 48: "Die Methode jede Blume der Kunst, ohne Würdigung, nur nach Ort, Zeit und Art zu betrachten, würde am Ende auf kein andres Resultat führen, als dass alles sein müsste, was es ist und war".

[10] Reseña reimpresa en Kürschner, "Nationalliteratur", CXLIII, 412-413: "dass alles aber kommen musste, grade so wie es kam, nach der bei unsern Zeitgenossen so beliebten Philosophie des Königs Gorboduc: dass alles, was ist, ist. ...Nur können wir uns nicht entschliessen, die Bücher unter die Zahl der ursprünglichen Kreaturen zu setzen".

[11] Minor, II, 11: "Das einzige Geschäft [des kritischen Genies] ist, den Wert oder Unwert poetischer Kunstwerke zu bestimmen".

[12] Se conservan los fragmentos y borradores de su *Philosophie der Philologie* (1797), publicados por J. Körner en *Logos*, XVII (1928), 1-72, y un ensayo nunca reimpreso, *Vom Wesen der Kritik*, que servía de presentación a su antología de Lessing (1804).

[13] Minor, II, 273: "Aus reiner Philosophie oder Poesie ohne Philologie kann man wohl nicht lesen".

[14] *Ibid.*, pág. 186: "Ein Kritiker ist ein Leser, der wiederkäut. Er sollte also mehr als einen Magen haben".

[15] *Ibid.*, pág. 125: "Man sollte sich ordentlich kunstmässig üben, eben sowohl äusserst langsam mit steter Zergliederung des Einzelnen, als auch schneller und in einem Zuge zur Übersicht des Ganzen lesen zu können".

[16] *Ibid.*, pág. 423, y *Lessings Geist*, I, 29-30: "Die erste Bedingung alles Verständnisses, und also auch das Verständniss eines Kunstwerks, ist die Anschauung des Ganzen".

[17] Minor, II, 170: "dem nachspähn, was er unserm Blick entziehen, oder doch nicht zuerst zeigen wollte... die geheimen Absichten, die er im Stillen verfolgt, und deren wir beim Genius... nie zu viele voraussetzen können".

[18] *Ibid.*, págs. 11, 275.

[19] *Ibid.*, págs. 131, 147, 376: "in der Kunstgeschichte nur eine Masse die andre mehr erklärt und aufhellt. Es ist nicht möglich einen Teil für sich zu verstehen".

[20] *Lessings Geist*, I, 34: "Diese Konstruktion und Erkenntniss des Ganzen ist... die eine und wesentlichste Grundbedingung einer Kritik".

[21] *Neue Philosophische Schriften*, pág. 382: "Die Karakteristik erfordert 1) gleichsam eine Geographie... 2) eine geistige und ästhetische Architektonik des Werks, seines Wesens, seines Tons; und endlich 3) eine psychologische Genesis, die Entstehung aus seiner Veranlassung, durch Gesetze und Bedingungen der menschlichen Natur".

[22] *Lessings Geist*, I, 40-41: "Und doch kann man nur dann sagen, dass man ein Werk, einen Geist verstehe, wenn man den Gang und Gliederbau nachkonstruieren kann. Dieses gründliche Verstehen nun, welches, wenn es in bestimmten Worten ausgedrückt wird, Charakterisieren heisst, ist das eigentliche Geschäft und innere Wesen der Kritik".

[23] Minor, II, 11, 273.

[24] *Lessings Geist*, I, 31-32: "Für die Kritik ist aber damit immer nicht

viel gewonnen, so lange man den Kunstsinn nur erklären will, statt dass man ihn allseitig üben, anwenden und bilden sollte".

[25] Minor, II, 229: "Fast alle Kunsturteile sind zu allgemein oder zu speciell. Hier in ihren eignen Produkten sollten die Kritiker die schöne Mitte suchen, und nicht in den Werken der Diehter".

[26] *Ibid.*, pág. 191: "Wenn manche mystische Kunstliebhaber, welche jede Kritik für Zergliederung, und jede Zergliederung für Zerstörung des Genusses halten, konsequent dächten: so wäre Potz tausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk. Auch giebts Kritiken, die nichts mehr sagen, nur viel weitläuftiger".

[27] *Ibid.*, I, 309: "einen Widerschein des Werks selbst zu geben, seinen eigentümlichen Geist mitzuteilen, den reinen Eindruck so darzustellen, dass die Gestalt der Darstellung schon das künstlerische Bürgerrecht ihres Urhebers beglaubigt; nicht bloss ein Gedicht über ein Gedicht, um eine Weile zu glänzen; nicht bloss den Eindruck, welchen das Werk gestern oder heute auf diesen oder jenen macht oder gemacht hat, sondern den es immer auf alle Gebildete machen soll".

[28] *Ibid.*, II, 383: "die fertige Ansicht eines Werks ist immer ein kritisches Faktum... die Einladung, dass jeder seinen eignen Eindruck eben so rein zu fassen und streng zu bestimmen suche".

[29] *Ibid.*, pág. 200: "Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des nothwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst".

[30] *Lessings Geist*, III, 10-11: "Eine Kritik, die nicht so wohl der Kommentar einer schon vorhandnen, vollendeten, verblühten, sondern vielmehr das Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Litteratur wäre. Ein Organon der Litteratur, also eine Kritik, die nicht bloss erklärend und erhaltend, sondern die selbst produzierend wäre, wenigstens indirekt durch Lenkung, Anordnung, Erregung".

[31] Minor, I, 24: "Das furchtbare und doch fruchtlose Verlangen sich ins Unendliche zu verbreiten; der heisse Durst das Einzelne zu durchdringen".

[32] Kürschner, *Nationalliteratur*, CXLIII, 256-257; Minor, I, 89: "Sehnsucht".

[33] *Ibid.*, pág. 108: "Der Gipfel der modernen Poesie".

[34] *Ibid.*, pág. 115.

[35] *Ibid.*, pág. 300.

[36] *Ibid.*, II, 184: "ein manirierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie".

[37] Para la complicada historia de la palabra "romantic", véase mi artículo *The Concept of Romanticism in Literary History*, en *Comparative Literature*, I (1949), especialmente, págs. 2-17 y la bibliografía allí citada.

[38] Minor, II, 220: "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie... Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen... die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann... Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein... Aussicht auf eine gränzenlos wachsende Klassizität".

[39] *Ibid.*, pág. 352: "die romantische Grundlage des modernen Drama".

[40] *Ibid.*, pág. 372: "unaussprechlich modern und doch im geringsten nicht romantisch... das eigentliche Zentrum, der Kern der romantischen Fantasie... in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Mährchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt".

[41] *Ibid.*, pág. 368: "die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters".

[42] *Ibid.*, pág. 381.

[43] *Ibid.*, II, 189.

[44] *Ibid.*, II, 364: "wir fordern, dass die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei".

[45] *Ibid.*, pág. 190: "Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist".

[46] *Ibid.*, pág. 222.

[47] *Ibid.*, pág. 187: "Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muss man sich nicht mehr für ihn interessieren... So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande".

[48] *Ibid.*, pág. 195: "sich selbst über ihr Höchstes zu erheben".

[49] *Ibid.*, pág. 296: "Ironie ist klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos".

[50] *Ibid.*, pág. 189: "transzendentale Buffonerie... die Stimmung welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität".

[51] *Ibid.*, pág. 171: "auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint".

[52] *Ibid.*, pág. 189.

[53] *Ibid.*, pág. 361: "ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur".

[54] *Ibid.*, pág. 361: "diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare, ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie... eine indirekte Mythologie".

[55] *Ibid.*, pág. 362: "die schöne Verwirrung der Fantasie, das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt

kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter". La última y extraña frase alude a la *Novia de Corinto,* de Goethe, verso 57.

56 *Ibid.,* pág. 364: "alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen".

57 *Philosophische Vorlesungen,* II, 244: "ein Zweig der göttlichen Magie".

58 Comp. *Kritik der reinen Vernunft* de Kant, 2.ª edic., pág. 106.

59 *Neue philosophische Schriften,* pág. 376.

60 Minor, II, 364: "Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem ursprünglichen Spiele der Welt, dem ewig sich bildenden Kunstwerk".

61 *Philosophische Vorlesungen,* II, 244: "Die Kunst ist eine sichtbare Erscheinung des Reichs Gottes auf Erden".

62 *Ibid.,* II, 46: "Schön kann nur sein, was eine Beziehung auf das Unendliche und Göttliche enthält".

63 *Werke,* VIII, 192: "die Poesie selbst [ist] nichts andres als der reine Ausdruck dieses innern ewigen Wortes".

64 Minor, II, 294, 200.

65 Kürschner, *Nationalliteratur,* CXLIII, 300: "ein andrer Ausdruck derselben transzendentalen Ansicht der Dinge... nur durch die Form von ihm verschieden".

66 *Werke,* II, 247.

67 Minor, II, 339: "die formlose und bewusstlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüthe der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht?".

68 *Ibid.,* pág. 354: "Ist denn alles Poesie?".

69 *Ibid.,* I, 284, 215 n., 229 n.

70 *Ibid.,* págs. 287, 222-223.

71 *Ibid.,* pág. 288.

72 *Ibid.,* II, 368.

73 *Ibid.,* pág. 369: "weil seine Fantasie weit kränklicher, also weit wunderlicher und fantastischer ist".

74 *Ibid.,* págs. 374-375.

75 *Ibid.,* pág. 381.

76 *Ibid.,* pág. 223: "Wenn man einmal aus Psychologie Romane schreibt oder Romane liest, so ist es sehr inkonsequent, und klein, auch die langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, grässlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz scheuen zu wollen".

77 *Ibid.,* I, 37.

78 *Ibid.,* pág. 142: "schwingt sich endlich frei empor".

79 *Ibid.,* pág. 107: "vor der ewigen kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt".

80 *Werke,* II, 85: "wo die Welt und das Leben in ihrer vollen Mannigfaltigkeit, in ihren Widersprüchen und seltsamen Verwicklungen, wo der Mensch

und sein Dasein, dieses vielverschlungene Rätsel, als solches, als Rätsel dargestellt wird... das Ewige aus dem irdischen Untergange hervorgeht".

81 Minor, I, 89, 102.

82 *Lessings Geist,* I, 34: "wie jedes Ding, so auch jedes Werk nur in seiner Art und Gattung vortrefflich sein soll, oder sonst ein wesenloses Allgemeinding wird".

83 Minor, II, 355: "Die Fantasie des Dichters soll sich nicht in eine chaotische Ueberhauptpoesie ergiessen, sondern jedes Werk soll der Form und der Gattung nach, einen durchaus bestimmten Charakter haben. Die Theorie der Dichtungsarten würde die eigentümliche Kunstlehre der Poesie sein. [Adición en *Werke,* V, 191]: Die wesentliche Form der Poesie liegt in den verschiedenen Dichtungsarten und ihrer Theorie; so weit gebe ich ihre Behauptung zu. Nicht aber das Wesen selbst; dieses ist einzig und allein die rastlos sinnende und schaffende, ewige Fantasie".

84 *Lessings Geist,* I, 336-340: "...aus ewigen Verhältnissen der Harmonie gleichsam stolze Tempel erbaut, so dass, wenn die Töne auch schon äusserlich verklungen sind, das Ganze noch fest wie ein Denkmal in der Seele des Hörers stehen bleibt... wenn nicht am Schluss eines Gedichts das Ganze wie Ein Bild in Einer Anschauung klar vor den Augen des Hörers, oder selbst des Lesers stände... Dieses ist aber der Tod alles Kunstgefühls, als welches zuerst und zuvörderst auf der Anschauung des Ganzen beruht".

85 Minor, II, 185, 353: "erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter, und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben".

86 Comp. Friedrich Gundolf, *Romantiker,* Berlín, 1930, pág. 55.

87 Minor, II, 293: "Ein isolierter Egoist". *Ibid.,* pág. 305: "Selbst in den äusserlichen Gebräuchen sollte sich die Lebensart der Künstler von der Lebensart der übrigen Menschen durchaus unterscheiden. Sie sind Braminen, eine höhere Kaste, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinweihung geadelt".

88 *Ibid.,* pág. 122.

89 *Ibid.,* pág. 139.

90 *Lessings Geist,* I, 149-151.

91 Kürschner, *Nationalliteratur,* CXLIII, 361-369. Para el duro trato de que hace objeto a *Des Knaben Wunderhorn,* véase su carta a A. W., de 11 de noviembre de 1805 (*Krisenjahre,* I, 246).

92 *Werke,* II, 54.

93 *Ibid.,* I, 239: "doch ist es an sich immer nicht das rechte Verhältniss, wenn die Poesie, welche den Geist der gesamten Nation ergreifen, rege erhalten, und weiter entwickeln soll, dem Volke allein überlassen bleibt".

94 *Ibid.,* II, 65: "Ich bin übrigens weit entfernt, jenen nationalen Gesichtspunkt für den einzigen zu halten, aus dem der welthistorische Wert einer Literatur zu beurteilen ist".

95 Minor, I, 118: "Die sinnbildliche Kindersprache der jugendlichen Menschheit".

96 *Ibid.*, pág. 120.

97 *Ibid.*

98 *Werke*, II, 84.

99 Minor, I, 121; II, 220.

100 *Die romantische Schule*, apartado sobre *Die Gebrüder Schlegel:* "Friedrich Schlegel übersieht hier die ganze Litteratur von einem hohen Standpunkte aus, aber dieser hohe Standpunkt ist doch immer der Glockenturm einer katholischen Kirche".

101 Minor, I, 243-244: "Wir sollten die hellenischen Orgien und Mysterien also nicht als fremdartige Flecken und zufällige Ausschweifung, sondern als wesentlichen Bestandteil der alten Bildung, als eine notwendige Stufe der allmähligen Entwicklung des hellenischen Geistes mit Ehrfurcht betrachten".

102 De 1794. Minor, I, 11.

103 *Ibid.*, pág. 140: "die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo".

104 *Werke*, I, 32: "im gewaltigen Kampf zwischen dem alten Chaos und der Idee des Gesetzes und der harmonischen Ordnung".

105 *Ibid.*, pág. 34: "bewunderswerte Ahnung des Göttlichen".

106 Minor, II, 396 ss.

107 *Ibid.*, pág. 411.

108 *Ibid.*, I, 98.

109 *Werke*, II, 7.

110 *Ibid.*, VIII, 56 ss.

111 *Ibid.*, I, 212.

112 *Ibid.*, VIII, 65.

113 *Ibid.*, II, 181.

114 *Ibid.*, págs. 71-72: "vom Geist des Altertums durchdrungen, und selbst in der Form gross und edel, wie das Drama der Griechen".

115 Minor, I, 106-107.

116 *Ibid.*, II, 315, 393: "einer der absichtlichsten Künstler".

117 *Ibid.*, pág. 352: "Der Gipfel seiner Kraft".

118 *Werke*, VIII, 88: "in welcher unermesslichen Weite von der Bühne".

119 *Ibid.*, II, 93: "vielmehr ein altnordischer Dichter, als ein christlicher".

120 *Ibid.*, VIII, 89: "eine allgemein nordische und wahrhaft deutsche Poesie".

121 *Ibid.*, II, 74-75.

122 *Ibid.*, pág. 67.

123 *Ibid.*, VIII, 41.

124 Minor, I, 176: "nur eine leere Formalität ohne Kraft, Reiz und Stoff, sondern auch ihre Form selbst ist ein widersinniger, barbarischer Mechanismus, ohne innres Lebensprinzip und natürliche Organisazion".

125 *Ibid.*, II, 352-353.

126 *Werke*, II, 108.

127 *Ibid.*, pág. 110.
128 *Ibid.*, págs. 122, 126.
129 *Ibid.*, pág. 145.
130 *Ibid.*, pág. 101.
131 Minor, II, 273: "Denn vom Sinn für die Poesie findet sich in Harris, Home und Johnson, den Koryphäen der Gattung, auch nicht die schamhafteste Andeutung".
132 *Werke,* VIII, 185-200.
133 *Ibid.*, pág. 198.
134 *Ibid.*, II, 147: "Ein Mosaik aus einzelnen Bruchstücken der romantischen Sage".
135 *Ibid.*, págs. 24, 31, 33.
136 *Ibid.*, págs. 184, 182.
137 Minor, II, 416: "diese Mischung von Literatur, Polemik, Witz und Philosophie".
138 Véase Josef Körner, *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe,* Berlín, 1924.
139 Minor, I, 177: "Die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Pracht der Phantasie, die Würde der Sprache, die Gewalt des Rhythmus, die *Brust und Stimme*".
140 *Ibid.*, II, 4.
141 *Ibid.*, págs. 5-6: "der Krampf der Verzweiflung... mit einer, ich möchte fast sagen, erhabnen Unmässigkeit... Die einmal zerrüttete Gesundheit der Einbildungskraft ist unheilbar".
142 *Ibid.*, pág. 40.
143 Körner, *Romantiker und Klassiker,* pág. 78: "ein rhetorischer Sentimentalist... ein poetischer Philosoph, aber kein philosophischer Dichter".
144 *Werke,* II, 229: "der wahre Begründer unsrer Bühne... ganz und gar dramatischer Dichter... leidenschaftliche Rhetorik".
145 Körner, págs. 165, 156.
146 Minor, I, 116: "eine unwiderlegliche Beglaubigung, dass das Objektive möglich, und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sei".
147 *Ibid.*, pág. 114.
148 *Ibid.*, II, 13.
149 *Ibid.*, págs. 22-23.
150 Körner, págs. 90-91: "Goethe ist ohne Wort Gottes... *Meister* ist deshalb unvollkommen, weil er nicht ganz mystisch ist".
151 *Ibid.*, pág. 103: "den mechanischen Kunstwerken viel ähnlicher, wie die Alten und Shakespeare und die romantischen... In Goethes Werken keine Einheit, keine Ganzheit; nur hie und da ein Ansatz dazu".
152 *Werke,* VIII, 150: "Jeder Roman, jedes Lehrgedicht, das wahrhaft poetisch ist, bildet ein eignes Individuum für sich". Comp. *Ibid.*, pág. 147.
153 *Ibid.*, pág. 136.
154 *Ibid.*, II, 228.

155 Körner, pág. 188; carta fechada el 16 de enero de 1813: "seine innere Schlechtigkeit". Friedrich también habla de la "innre Ruchlosigkeit" de Goethe y le llama "der alte Fratz" (a August Wilhelm, 15 de julio de 1805; *Krisenjahre,* I, 214), "der alte Grasaffe" (6 de septiembre de 1805; *ibid.,* página 230).

156 Minor, II, 278-280: "pikante Geschmacklosigkeit... anziehende Schwerfälligkeit".

157 *Werke,* II, 230.

II: AUGUST WILHELM SCHLEGEL

A) Bibliografía

Para los textos de A. W. Schlegel contamos con la excelente edición de Eduard Böcking: *Sämtliche Werke,* 12 vols., Leipzig, 1846-1847 (en adelante, cit. *SW);* por desgracia quedó sin acabar y hoy es virtualmente inasequible. A estos textos me refiero indicando el volumen y la página correspondientes. Además, el lector encontrará en mis citas las siguientes abreviaturas: Viena = 2.ª edición de las conferencias sobre arte dramático pronunciadas por Schlegel en Viena, *Über dramatische Kunst und Litteratur,* 3 vols., Heidelberg, 1817; Berlín = *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst,* edic. J. Minor, en "Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts", XVII-XIX, Stuttgart, 1884; Lecciones 1798 = *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre,* edic. August Wünsche, Leipzig, 1911; Bonn = *Geschichte der deutschen Sprache und Poesie,* edic. Josef Körner, en "Deutsche Literaturdenkmale", CXLVII, Berlín, 1913. Estas últimas conferencias pueden complementarse (aunque poco) con un texto inglés: *A. W. Schlegel's Lectures on German Literature from Gottsched to Goethe Given at the University of Bonn and Taken Down by George Toynbee in 1833,* edic. H. G. Fiedler, Oxford, 1944. Los principales escritos que Schlegel compuso en francés figuran en *Essais littéraires et historiques,* Bonn, 1842. El manuscrito de las conferencias de 1803 acerca de la *Enciclopedia* está inédito todavía. Una breve destripción de él puede verse en R. Haym, *Die romantische Schule,* Berlín, 1870, págs. 846-852, y un apartado del mismo en W. Jesinghaus (véase más abajo). Para los artículos dispersos, como los dedicados a los *Nibelungos,* y publicados en el *Deutsches Museum* de F. Schlegel (Viena, 1812, vols. I y II), hay que recurrir a las colecciones originales. No me ha sido posible consultar las *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Kunst* (Berlín, 1817) de nuestro Schlegel. A juzgar por los datos de Minor (en la introducción a las *Vorlesungen,* I, págs. XXXI y ss., de que hemos hablado arriba), los varios fragmentos siguen muy de cerca las primeras conferencias de Berlín.

Respecto al epistolario, la mayoría de las ediciones que hemos indicado al hablar de las cartas de Friedrich Schlegel contienen también las cartas de

su hermano. Añádase a las registradas allí: *Briefe von und an A. W. Schlegel,* edic. de Josef Körner, 2 vols., 1930 (con una lista comparativa de cartas publicadas), y el libro de la condesa de Jean de Pange, *Schlegel et Madame de Staël,* París, 1938 (recoge las cartas de Schlegel a Madame de Staël).

Biografías de A. W. Schlegel no hay más que el escueto bosquejo de Bernhard von Brentano (1943). Josef Körner, *Romantiker und Klassiker,* Berlín, 1924, y Madame de Pange, *ob. cit.,* tratan de algunos episodios biográficos, con aporte de ricos materiales.

Lo sorprendente es que tampoco haya ningún estudio extenso de Schlegel como crítico e historiador literario. Rudolf Haym, *Die romantische Schule,* Berlín, 1870, describe los principios de la carrera del crítico (hasta 1803 aproximadamente) y todavía se puede leer con provecho. Un breve esbozo general se encontrará en *Kleine Schriften,* Tubinga, 1950, págs. 153-200, redactado por Walter F. Schirmer.

De los estudios especiales creo más útiles los siguientes: Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa,* Augsburgo, 1929 (sobre las *Lecciones de literatura...* de Schlegel y su influjo); Hans Zehnder, *Die Anfänge von August W. Schlegels kritischer Tätigkeit,* Mulhouse, 1930; Wilhelm Schwartz, *A. W. Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur,* Halle, 1913; E. Sulger-Gebing, *Schlegel und Dante,* en *Germanistische Abhandlungen Hermann Paul dargebracht,* Estrasburgo, 1902, págs. 99-134 (trata especialmente la traducción); Walter Jesinghaus, *A. W. Schlegels Meinungen über Ursprache,* Dusseldorf, 1913; J.-J. Bertrand, *Guillaume Schlegel, critique de Molière,* en *Revue de littérature comparée,* II (1922), 201-237; Philarète Chasles, *Euripide et Racine,* en *Études sur l'antiquité,* París, 1847, págs. 245-253; y August Emmersleben, *Die Antike in der romantischen Theorie: Die Gebrüder Schlegel und die Antike,* Berlín, 1937.

Traducción inglesa: *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature,* por John Black, 2 vols., Londres, 1815; revisada por A. J. W. Morrison, Londres, 1846.

B) Notas

1 Berlín, III, 211.
2 *SW,* VII, 3-23.
3 *Ibid.,* X, 115.
4 *Ibid.,* pág. 376.
5 *Ibid.,* XI, 183.
6 París, 1807.
7 De 1795; véase *SW,* XI, 71.
8 *SW,* III, 200: "Hingegen in die Zusammensetzung eines fremden Wesens eindringen, es erkennen, wie es ist, belauschen, wie es wurde".

[9] Viena, I, 5-6: "Aber ein ächter Kenner kann man nicht sein ohne Universalität des Geistes, d. h. ohne die Biegsamkeit, welche uns in den Stand setzt, mit Verläugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzen, sie gleichsam aus ihrem Mittelpunkte heraus zu fühlen".

[10] Berlín, II, 38: "es fehlt gänzlich an der zur Kritik so nothwendigen Kenntniss der universellen Geschichte der Poesie".

[11] *Ibid.*, pág. 85: "Da wir nun in der menschlichen Bildungsgeschichte überhaupt das Naturgesetz einer wechselnden Flut und Ebbe...".

[12] *SW*, VIII, 209: "Wir sind, darf ich wohl behaupten, die Kosmopoliten der europäischen Kultur".

[13] París, 1818.

[14] 1833-1834.

[15] Véase *Deutsches Museum*, edic. F. Schlegel, vols. I, II.

[16] *SW*, VII, 98.

[17] *Ibid.*, pág. 133.

[18] *Ibid.*, pág. 146.

[19] *Ibid.*, pág. 104.

[20] *Ibid.*, pág. 99.

[21] Véase el pasaje de las *Privatvorlesungen über Encyclopädie* (1803), citado en W. Jesinghaus, *A. W. Schlegels Meinungen über Ursprache*, pág. 61.

[22] Berlín, I, 92.

[23] *Ibid.*, pág. 93.

[24] *Ibid.*, III, 74: "Die Poesie kann nicht zu fantastisch sein, in einem gewissen Sinne also auch nicht übertreiben. Keine Vergleichung des entferntesten, des grössten und kleinsten, wenn sie sonst nur treffend und bedeutsam, ist ihr zu kühn".

[25] *Ibid.*, I, 292: "Alle Dinge stehn in Beziehungen auf einander, alles bedeutet daher alles, jeder Teil des Universums spiegelt das Ganze".

[26] *Ibid.*, pág. 93: "In jenen schrankenlosen Übertragungen des poetischen Styls liegt also, der Ahndung und Anforderung nach, die grosse Wahrheit, dass eins alles und alles eins ist".

[27] *Ibid.*, pág. 93: "die Fantasie räumt dieses störende Medium hinweg und versenkt uns in das Universum, indem sie es als ein Zauberreich ewiger Verwandlungen, worin nichts isoliert besteht, sondern alles aus allem durch die wunderbarste Schöpfung wird, in uns sich bewegen lässt".

[28] *Ibid.*, pág. 292: "Die Poesie ist, wenn ich so sagen darf, Spekulation der Fantasie".

[29] *Ibid.*, pág. 293: "Allein die wahrhaft schönen Bilder sind unsterblich, und mögen sie noch so oft gebraucht worden sein, unter der Hand eines echten Dichters verjüngen sie sich immer von neuem".

[30] *Ibid.*, págs. 284-285.

[31] *Ibid.*, págs. 327-328. Comp. *SW*, XI, 422; Viena, III, 63 y ss.

[32] *SW*, III, 226: "Wir treten überall auf festen Boden, umgeben von einer Welt der Wirklichkeit und des individuellen Seins".

33 Viena, I, 153-154: "Allegorie ist die Personifikation eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht vorgenommene Dichtung; sonderlich aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlassungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unabhängige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig füget, ja sie von selbst darbietet"

34 *SW*, XII, 346.

35 Lecc. 1798, pág. 23.

36 Viena, I, 45.

37 *SW*, VII, 30 (1796): "und folglich kann in seinen Schöpfungen nicht wohl eine andre Art von Dunkelheit stattfinden, als die Unergründlichkeit der schaffenden Natur, deren Ebenbild er im Kleinen ist".

38 Berlín, I, 103: "Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur". Comp. lo dicho en el vol. I de esta *Historia*, pág. 242.

39 *Ibid.*, pág. 103.

40 *Ibid.*, II, 291.

41 *Ibid.*, pág. 292.

42 *Ibid.*, I, 90: "Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen".

43 *SW*, VIII, 144-145; carta a Fouqué, 1806: "Was ist es denn, was im Homer, in den Nibelungen, im Dante, im Shakespeare die Gemüter so unwiderstehlich hinreisst, als jener Orakelspruch des Herzens, jene tiefen Ahnungen, worin das dunkle Rätsel unseres Daseins sich aufzulösen scheint?".

44 Berlín, I, 330.

45 *Ibid.*, págs. 332-333.

46 *Ibid.*, pág. 337.

47 *Ibid.*, II, 83.

48 *SW*, X, 400.

49 *Ibid.*, XI, 198; Lecc. 1798, pág. 111; y Berlín, II, 206.

50 Berlín, III, 200: "Die wesentlichsten Naturkräfte werden dem Dichter Symbole des geistigen Seins, und so geht aus der Vereinigung seiner Physik mit seiner Theologie eine scientifische Mythologie hervor, so dass, wenn man die Möglichkeit bezweifelt, dass die Poesie Organ des Idealismus werden könne, man sie hier schon realisiert findet".

51 *Ibid.*, págs. 194-195.

52 *Ibid.*, II, 92: "Idealismus jetzt in seiner strebendsten Entwicklung. Dem Dichter, der ihn zu brauchen versteht, ist dadurch der Zauberstab in die Hand gegeben, mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern, und das Materielle zu vergeistigen, da die Poesie ja eben zwischen der sinnlichen und intellektuellen Welt sich schwebend erhalten muss"

53 *Ibid.*, pág. 315.

54 *Ibid.*, pág. 119.

55 *Ibid.*, pág. 119.

56 *Ibid.*, pág. 119.

57 *SW*, VIII, 77.

58 Viena, III, 48: "fand ich bei näherer Betrachtung, wenn sie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten".

59 Berlín, III, 161.

60 *SW*, VIII, 75.

61 Berlín, I, 82.

62 *Ibid.*, pág. 83.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*, pág. 84.

65 *Ibid.*, II, 84: "Man muss nur wissen, dass die Fantasie, wodurch uns erst die Welt entsteht, und die wodurch Kunstwerke gebildet werden, dieselbe Kraft ist, nur in verschiednen Wirkungsarten".

66 *Ibid.*, I, 102: "Das heisst nämlich, sie soll wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden".

67 *Ibid.*, II, 90: "So muss auch der heutige Dichter über das Wesen seiner Kunst mehr im klaren sein, als es ehemalige grosse Dichter konnten, die wir daher besser begreifen müssen, als sie sich selbst: eine höhere Reflexion muss sich in seinen Werken wieder in Unbewusstsein untertauchen".

68 *SW*, VII, 33: "Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborne Missgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen an's Leben zu kommen?".

69 "Wenn Kunstwerke als organisierte Ganze zu betrachten sind, so ist diese Insurrektion der einzelnen Teile gegen die Einheit des Ganzen eben das, was in der organischen Welt die Verwesung, welche um so scheusslicher und ekelhafter zu sein pflegt, je edler das durch sie zerstörte organische Gebilde war, und daher eben bei dieser vortrefflichsten aller poetischen Gattungen, mit dem grössten Widerwillen erfüllen muss. Freilich sind die meisten Menschen für den Eindruck dieser geistigen Verwesung nicht so empfänglich als für den der körperlichen" (Berlín, II, 358).

70 Viena, III, 8: "Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äussre Einwirkung irgend einem Stoffe bloss als zufällige Zutat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes... Auch in der schönen Kunst wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle ächten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Äussres, die sprechende durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugniss ablegt".

71 *SW*, VIII, 122: "Einheit und Unteilbarkeit".

72 *Ibid.*, XI, 187: "Nur durchgängige Vollständigkeit und innere Wechselbestimmung des Ganzen und der Teile kann die Vernunft befriedigen...".

[73] Berlín, I, 49-50.

[74] *Ibid.*, pág. 291.

[75] *Ibid.*, I, 79-80: "So kann man auch ein Gedicht oder sonst ein Kunstwerk mit Recht idealisch nennen, wenn sich in ihm Stoff und Form, Buchstabe und Geist bis zur völligen Ununterscheidbarkeit gegenseitig durchdrungen haben".

[76] *Ibid.*, III, 209: "Solche Menschen haben freilich keinen Begriff, wie die Form vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter ist, und gleich bei der ersten Empfängniss eines Gedichts, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich ist".

[77] *SW*, X, 134: "Wir müssen nun betrachten, in wiefern sie die poetische Form, den Stil, den Ton, die Farbe der Darstellung der homerischen Gesänge getroffen oder verfehlt hat, was eigentlich das Wichtigste ist, weil es sich über das Ganze erstreckt, und weil auch aller Inhalt eines Gedichts doch nur durch das Medium der Form erkannt wird".

[78] Viena, II, 97: "fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnissvollere Einheit".

[79] *Ibid.*, pág. 95.

[80] *Ibid.*, III, 366.

[81] Berlín, II, 303.

[82] *Ibid.*, III, 183: "Allein die ächten Formen muss man betrachten wie Gattungen von Organisationen, in welchen das Leben erst gebunden ist, die aber noch einen grossen Spielraum für Individualität zulassen".

[83] *Ibid.*, pág. 69: "Allgemein betrachtet, ist ein gewisses Gesetz der Form sogar Bedingung freier Individualität in der Kunst wie in der Natur, denn was zu keiner Gattung von Organisationen gehört, ist monströs".

[84] *Ibid.*, II, 163.

[85] *SW*, XI, 188, 190, 208, 219.

[86] *Ibid.*, pág. 190.

[87] Lecc. 1798, pág. 125.

[88] *SW*, XI, 195. Por ejemplo, *Eneida*, IV, 408 y ss.

[89] Berlín, II, 179-180.

[90] Lecc. 1798, pág. 216.

[91] *Ibid.*, pág. 217.

[92] Por ejemplo, el de Diderot, *SW*, VIII, 7.

[93] Berlín, III, 17.

[94] *Ibid.*, I, 43.

[95] *Ibid.*, II, 319.

[96] *Ibid.*, I, 43.

[97] *Ibid.*, II, 319.

[98] *Ibid.*, pág. 319.

[99] *Ibid.*, pág. 319.

[100] Viena, III, 224: "dass Shakspeare die poetische Gerechtigkeit im echten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unsichtbaren

Segens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Taten ruht, auf das genaueste beobachtet hat".

101 *Ibid.*, I, 62-63.

102 Berlín, II, 320; Viena, III, 112-113.

103 *Lecciones*, pág. 161; Viena, I, 63.

104 *Ibid.*, págs. 63-64.

105 *Ibid.*, pág. 273.

106 *Ibid.*, págs. 277-278: "sie sucht die buntesten Gegensätze, und immerfort sich kreuzenden Widersprüche".

107 *Ibid.*, III, 72.

108 *Ibid.*, II, 60-61: "Hier nur so viel, dass es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständniss ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Anteil der Fantasie und Empfindung ist".

109 *Ibid.*, III, 72: "sondern frei über ihm schwebe, und dass er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte".

110 *Ibid.*, I, 58-59: "Das lyrische Gedicht ist der musikalische Ausdruck von Gemütsbewegungen durch die Sprache. Das Wesen der musikalischen Stimmung besteht darin, dass wir irgend eine Regung, sei sie nun an sich erfreulich oder schmerzlich, mit Wohlgefallen festzuhalten, ja innerlich zu verewigen suchen. Die Empfindung muss also schon in dem Grade gemildert sein, dass sie uns nicht durch Streben nach der Lust oder Flucht vor dem Schmerz über sich selbst hinausreisse, sondern dass wir, unbekümmert um den Wechsel, welchen die Zeit herbeiführt, in einem einzelnen Augenblick unsers Daseins einheimisch werden wollen".

111 Lecc. 1798, págs. 130 y ss.

112 Berlín, I, 15.

113 *Ibid.*, pág. 17: "Sonst aber muss ein jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkte betrachtet werden; es braucht nicht ein absolut höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbstständig sein kann".

114 *Ibid.*, págs. 19, 18, 21.

115 *Ibid.*, III, 9: "Unser Bestreben hingegen ist darauf gerichtet, die Kunstkritik so viel als möglich auf den historischen Standpunkt zu führen, d. h. wiewohl jedes Kunstwerk nach innen zu in sich beschlossen sein soll, es als zu einer Reihe gehörig nach den Verhältnissen seiner Entstehung und Existenz zu betrachten, und aus dem, was zuvor gewesen und was darauf gefolgt ist oder noch folgt, zu begreifen".

116 *SW*, VII, 107: "Sie kann sie annehmen: denn indem man erklärt, wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich auf das einleuchtendste, was sie sein soll".

117 *Ibid.*, X, 379.

118 *Ibid.*, VIII, 70: "Mit dem Hinstellen für die äussere Anschauung ist das Gedicht oder sonstige Erzeugniss des Geistes von der Person des Hervorbringers eben so abgelöst, wie die Frucht, welche genossen wird, vom Baume; und wenn gleich die sämmtlichen Gedichte eines Mannes seinen poetischen Lebenslauf darstellen, und zusammen gleichsam eine künstlerische Person bilden, in welcher sich die Eigentümlichkeit der wirklichen mehr oder weniger, unmittelbar oder mittelbar offenbart: so müssen wir sie doch als Erzeugnisse der Freiheit, ja der Willkür, ansehen, und es dahin gestellt sein lassen, ob der Dichter sein Inneres nicht auf ganz andere Weise in seinen Werken hätte abspiegeln können, wenn er gewollt hätte".

119 Berlín, I, 23.

120 *SW*, XII, 39: "auch giebt es in jeder Kritik, sie mag noch so förmlich sein, irgend einen Punkt, wo das Motivieren ein Ende hat, und wo es nur darauf ankommt, ob der Leser mit dem Beurteiler übereinstimmen kann und will".

121 Berlín, II, 31: "Weit entfernt ein solches im Ganzen nach seinem Bau und Wesen konstruieren zu können".

122 *SW*, VII, 26.

123 Berlín, I, 25.

124 *SW*, X, 285: "ist es viel leichter, mit Verstand zu tadeln, als geistvoll zu loben. Jenes kann man tun, und doch bei der Aussenseite, gleichsam bei dem technischen Gerüste eines Geisteswerkes, stehen bleiben; dieses setzt voraus, dass man wirklich in das Innere gedrungen, und zugleich Meister im Ausdruck sei, um die dem blossen Begriffe entfliehende Eigentümlichkeit des geistigen Gepräges zu fassen".

125 Berlín, II, 26.

126 *Ibid.*, I, 28: "Es können verschiedne Menschen wirklich denselben Mittelpunkt vor Augen haben, aber weil jeder von einem verschiednen Punkte des Umkreises ausgeht, so beschreiben sie auch dahin verschiedne Radien".

127 Lecc. 1798, págs. 217, 221, 214: "ein vollendetes Meisterwerk der höheren romantischen Kunst".

128 *Ibid.*, pág. 151.

129 *SW*, VIII, 80: "unmittelbar aus reinen Kunstgesetzen".

130 Berlín, I, 22: "So kann man sich die antike Poesie als den einen Pol einer magnetischen Linie denken, die romantische als den andern, und der Historiker und Theoretiker, um beide richtig zu betrachten, würde sich möglichst auf dem Indifferenzpunkte zu halten suchen müssen".

131 *Ibid.*, págs. 356-357 (1802).

132 *Ibid.*, II, 6.

133 *Ibid.*, III, 13: "Übrigens liegt unserm Geist und Gemüt unstreitig die romantische Poesie näher als die klassische".

134 *Ibid.*, pág. 240.

135 Viena, I, 14: "in der Musik hat Rousseau den Gegensatz anerkannt, und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Prinzip der antiken, Harmonie der modernen Musik sei".

136 *Ibid.*, pág. 16: "Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtei oder der St. Stephans-kirche in Wien, als der Bau einer Tragödie des Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespear".

137 *Ibid.*, pág. 25: "In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewusstlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, so fern sie ihrem eigentümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht".

138 *Ibid.*, III, 14.

139 *Ibid.*, págs. 14-15: "so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja, in ihrem Schoosse sich verbirgt... Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimniss des Weltalls näher".

140 *SW*, I, 183.

141 Berlín, II, 126 y ss.

142 *Ibid.*, págs. 333 y ss.

143 *Ibid.*, I, 76 y ss.

144 Viena, I, 179; Berlín, II, 345.

145 *Ibid.*, págs. 351 y ss.; Viena, I, 198 y ss.

146 Berlín, II, 378; Viena, I, 268 y ss.

147 Berlín, II, 189.

148 *Ibid.*, pág. 299.

149 *Ibid.*, pág. 295.

150 *Ibid.*, pág. 282.

151 *Ibid.*, págs. 282, 285, 300-301.

152 *Ibid.*, págs. 260, 306.

153 Viena, I, 326 y ss.

154 *Deutsches Museum* (1812).

155 Berlín, II, 222: "Jenes ist ein Werk von kolossalem Charakter, nicht nur von unerreichbarer sinnlicher Energie sondern von erstaunenswürdiger Hoheit in den Gesinnungen; es endigt wie die Ilias, nur in weit grösserem Masstabe, mit dem überwältigenden Eindrucke allgemeiner Zerstörung".

156 *SW*, III, 207, 224.

157 Berlín, III, 191 y ss.

158 *Ibid.*, págs. 203 y ss.

159 *Ibid.*, págs. 238 y ss.

160 *SW*, XII, 275. Comp. Berlín, III, 351-352.

161 Viena, III, 344.

162 *SW*, XI, 409: "In dieser Rücksicht beruht Alles auf dem grossen Kontrapost zwischen parodischen und romantischen Massen, der immer unaus-

sprechlich reizend und harmonisch ist, zuweilen aber, wie bei der Zusammenstellung des verrückten Cardenio mit dem verrückten Don Quixote, ins Erhabne übergeht".

163 *Ibid.*, X, 54.

164 *Ibid.*, VII, 31: "Man kann sich recht gut denken, dass Shakspeare mehr von seinem Hamlet wusste als ihm selbst bewusst war".

165 *Ibid.*, pág. 71: "Er hatte also feinere, geistigere Begriffe von der dramatischen Kunst, als man gewöhnlich ihm zuzuschreiben geneigt ist".

166 *Ibid.*, pág. 87: "ein harmonisches Wunder"; pág. 97: "Durchhin eine grosse Antithese".

167 *Ibid.*, pág. 97.

168 *Ibid.*, pág. 77.

169 *Ibid.*, XI, 281: "Gegen unsre Konvenienz, das möchte sein, aber gewiss nicht gegen die seines Zeitalters und Volkes, und selten gegen die in der Natur gegründete Schicklichkeit".

170 *Ibid.*, VIII, 29 (1798): "So ist er auch systematisch wie kein andrer: bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen; bald durch musikalische Symmetrie desselben grossen Masstabes, durch gigantische Wiederholungen und Refrains; oft durch Parodie des Buchstabens und durch Ironie über den Geist des romantischen Drama, und immer durch die höchste und vollständigste Individualität und die vielseitigste, alle Stufen der Poesie von der sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigsten Charakteristik vereinigende Darstellung derselben".

171 Berlín, II, 376: "Den Shakespeare aber, der ein Abgrund von Absichtlichkeit, Selbstbewusstsein und Reflexion ist".

172 Viena, III, 70: "Man wäre übel beraten, wenn man die Aeusserungen der Personen über sich selbst und andre immer für baare Münze nähme".

173 *Ibid.*, pág. 54.

174 *Ibid.*, pág. 90.

175 *Ibid.*, pág. 52.

176 *Ibid.*, pág. 46.

177 *Ibid.*, pág. 111.

178 *Ibid.*, pág. 165.

179 *Ibid.*, pág. 156.

180 *Ibid.*, págs. 174-175.

181 *Ibid.*, pág. 108.

182 *Ibid.*, pág. 142.

183 *Ibid.*, pág. 149: "er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen".

184 *Ibid.*, págs. 229 y ss.

185 *Ibid.*, pág. 238: "Die drei letzten Stücke sind nicht nur unbezweifelt von Shakespeare, sondern sie gehören, meines Erachtens, unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke".

186 *Ibid.*, pág. 243.

187 *Ibid.*, pág. 269.

188 *Ibid.*, pág. 271.
189 *Ibid.*, pág. 307.
190 *Ibid.*, II, 138.
191 *Ibid.*, pág. 159.
192 *Ibid.*, pág. 200.
193 *Ibid.*, pág. 198.
194 *Ibid.*, II, 250: "Kammerdiener-moral".
195 *Ibid.*, pág. 256.
196 *Ibid.*, págs. 262-263.
197 *Ibid.*, pág. 275.
198 Berlín, pág. 206.
199 *Ibid.*, pág. 208.
200 *Ibid.*, pág. 209.
201 Viena, III, 314.
202 *Ibid.*, pág. 373.
203 *Ibid.*, pág. 374.
204 Berlín, II, 213 y ss.
205 Viena, II, 218.
206 *Ibid.*, pág. 284.
207 Berlín, II, 286: "frostig".
208 *Ibid.*, págs. 309-311.
209 *Ibid.*, pág. 229.
210 *Ibid.*, pág. 126: "der Gipfel der Verkehrtheit".
211 *SW*, VII, 86: "Dickhäutige Fühllosigkeit".
212 Berlín, I, 58-64.
213 De 1800; véase *SW*, VIII, 58.
214 *SW*, II, 269.
215 Viena, II, 58.
216 *Ibid.*, III, 388 y ss.
217 *SW*, VIII, 49.
218 Berlín, III, 80 y ss.
219 Citado en R. Haym, *Die romantische Schule* (1870), pág. 848, según el manuscrito de las conferencias sobre la *Enciclopedia* (1803).
220 Berlín, II, 21.
221 *SW*, VIII, 64 y ss.
222 Véase en Josef Körner, *Romantiker und Klassiker*, el pormenor histórico de estas relaciones.
223 Por ejemplo, Berlín, II, 375-376; *SW*, XI, 275.
224 *SW*, VIII, 67; XII, 67.
225 Viena, III, 407-415.
226 Véase A. W. Schlegel, *Lectures on German Literature*, edic. H. G. Fiedler, Oxford, 1946, págs. 43-44. El estudiante en cuestión era George Toynbee (1833).
227 Comp. *SW*, X, 7, 16.
228 *Ibid.*, págs. 62-63.

229 *Ibid.*, XI, 183.

230 *Ibid.*, pág. 221: "Hermann und Dorothea ist ein vollendetes Kunstwerk im grossen Stil".

231 Véase *ibid.*, IX, 231-266, *Schreiben an Goethe* (1805).

232 Viena, III, 405: "Man muss wohl eingestehn, dass Goethe zwar unendlich viel dramatisches aber nicht eben so viel theatralisches Talent besitzt".

233 *Ibid.*, pág. 406: "Das stärkste erschütternde Pathos findet sich im Egmont, aber der Schluss dieses Trauerspiels ist ebenfalls ganz aus der äussern Welt in das Gebiet einer idealischen Seelenmusik entrückt".

234 Fiedler, pág. 40.

235 Viena, III, 401-402.

236 *SW*, X, 87-88.

237 *Ibid.*, XII, 27; XI, 136.

238 *Ibid.*, X, 363.

239 Véase H. Lüdeke (edit.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, Francfort, 1930.

240 Comp. las cartas recogidas en *Krisenjahre der Frühromantik*, ed. J. Körner, Brünn, 1939, II, 390-392, etc.

241 Novalis, *Werke*, edic. Seelig, V, 293 (5 de abril de 1800): "Deins ist allemal eigentümlich — das seinige historisch und allgemein".

III: LOS PRIMEROS ROMANTICOS ALEMANES

A) Bibliografía

1. Schelling: cito por *Sämtliche Werke*, edic. K. F. A. Schelling, 14 vols., 1856-1861. Sus cartas y poemas están recogidos en *Aus Schellings Leben in Briefen*, edic. G. L. Plitt, 3 vols., 1869-1870. De la copiosa bibliografía sobre Schelling he utilizado las siguientes obras: M. Adam, *Schellings Kunstphilosophie*, en "Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte", IV, 1907; y Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling d'après la Philosophie de l'art*, París, 1934.

2. Novalis: citas por *Gesammelte Werke*, edic. Carl Seelig, 5 vols., Zurich, 1945. El estudio de Eduard Havenstein, *Friedrich von Hardenbergs aesthetische Anschauungen*, en *Palaestra*, LXXXIV, Berlín, 1909, es de poca importancia. Helmut Rehder, *Novalis and Shakespeare*, en *PMLA*, LXIII (1948), 604-624, interpreta bien los juicios de Novalis.

3. Wackenroder: citas por *Werke und Briefe*, Berlín, 1938; hay reimpresión [1948]. Tenemos tres buenos ensayos sobre Wackenroder, de los que el último es sin duda el mejor: Heinrich Wölfflin, *Die Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*, en *Studien zur Literaturgeschichte: Mi-*

chael Bernays gewidmet, Hamburgo, 1893, págs. 61-73; I. Rouge, *Wackenroder et la genèse de l'esthétique romantique,* en *Mélanges Henri Lichtenberger,* París, 1934, págs. 185-203; y Gerhard Fricke, *Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst,* en *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet,* Tubinga, 1948, págs. 345-371.

4. Tieck: citas de sus obras críticas por *Kritische Schriften,* 4 vols., Leipzig, 1848-1852 (en adelante, *Kri. Schr.*), y *Das Buch über Shakespeare,* edic. Henry Lüdeke, Halle, 1920. Para un análisis completo de su obra véase Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck,* París, 1936, y Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck, the German Romanticist,* Princeton, 1935. Sobre sus relaciones con la literatura inglesa véase H. Lüdeke, *L. Tieck und das alte englische Theater,* Francfort, 1922, y Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck and England,* Princeton, 1931. Sobre Calderón y Tieck: J.-J. Bertrand, *Tieck et le théâtre espagnol,* París, 1914. Estudio incidental de su crítica, en Raymond M. Immerwahr, *The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy,* St. Louis, 1953. Otros artículos especializados, etc., se citan en la bibliografía de Minder.

5. Jean Paul: citas de la *Vorschule der Aesthetik* por el vol. XI de sus *Sämtliche Werke,* edic. Eduard Berend, Weimar, 1935 (abrev. *SW,* XI). *Jean Pauls Aesthetik,* Berlín, 1909, de Eduard Berend, es el mejor estudio sobre este autor.

B) Notas

Schelling

[1] Véase *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus,* en Hölderlin, *Werke,* edic. Pigenot, 3.ª edic., Berlín, 1943, III, 623-625: "Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muss ebensoviel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war — Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben". Comparto la creencia de que este manuscrito fué compuesto por Schelling y no por Hölderlin. Comp. Ludwig Strauss, *Hölderlins Anteil an Schellings frühem Systemprogramm,* en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* V (1927), 679-747.

[2] En *Kritisches Journal der Philosophie,* edic. Schelling y Hegel, II, Tubinga, 1803, 35-50.

[3] *Sämtliche Werke,* III, 628.

[4] *Ibid.,* págs. 620, 627.

[5] *Ibid.*, pág. 619.
[6] *Ibid.*, pág. 626.
[7] *Ibid.*, IV, 227.
[8] *Ibid.*, V, 348-349.
[9] *Ibid.*, pág. 348: "Ineinsbildung".
[10] *Ibid.*, VII, 292-293.
[11] *Ibid.*, pág. 301: "nur wie durch Sinnbilder redender Naturgeist"; pág. 300: "diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse".
[12] *Ibid.*, pág. 316: "Die Gewissheit, dass aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist".
[13] *Ibid.*, III, 628: "Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht"
[14] *Ibid.*, V, 405, 390-391.
[15] *Ibid.*, pág. 395.
[16] *Ibid.*, pág. 411.
[17] *Ibid.*, pág. 432: "Insofern war Christus zugleich der Gipfel und das Ende der alten Götterwelt".
[18] *Ibid.*, pág. 433.
[19] *Ibid.*, pág. 436.
[20] *Ibid.*, pág. 437.
[21] *Ibid.*, pág. 439.
[22] *Ibid.*, pág. 441.
[23] *Ibid.*, pág. 442.
[24] *Ibid.*, pág. 445.
[25] *Ibid.*, pág. 446.
[26] *Ibid.*, pág. 447.
[27] *Ibid.*, pág. 667.
[28] *Ibid.*, pág. 577.
[29] *Ibid.*, pág. 593: "wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist".
[30] *Ibid.*, pág. 640.
[31] *Ibid.*, pág. 646.
[32] *Ibid.*, pág. 667.
[33] Cuando se refiere al "famoso Meda", error evidente por "Medoro"; *ibid.*, pág. 671.
[34] *Ibid.*, pág. 683.
[35] *Ibid.*, pág. 683.
[36] *Ibid.*, pág. 685.
[37] *Ibid.*, págs. 686-687.
[38] *Kritisches Journal*, II, 57-62. No recogido en la edic. de las obras completas.

39 Véase *La poesia di Dante*, Bari, 1948, págs. 180-181.
40 *Sämtliche Werke*, V, 690.
41 *Ibid.*, pág. 710.
42 *Ibid.*, pág. 720.
43 *Ibid.*, pág. 729.
44 *Ibid.*, pág. 729.
45 *Ibid.*, pág. 732.
46 *Ibid.*, pág. 736.

NOVALIS

1 Saintsbury, III, 386-387.
2 *Gesammelte Werke*, edic. Seelig, IV, 302.
3 *Ibid.*, pág. 301: "Wer es nicht unmittelbar weiss und fühlt, was Poesie ist, dem lässt sich kein Begriff davon beibringen".
4 *Ibid.*, pág. 167.
5 *Ibid.*, pág. 219.
6 *Ibid.*, III, 141: "Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer".
7 *Ibid.*, I, 260: "Poesie einen besondern Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?".
8 *Ibid.*, pág. 260: "oder die Liebe ist selbst nichts als höchste Naturpoesie".
9 *Ibid.*, pág. 258: "Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff".
10 *Ibid.*, pág. 259: "Die Poesie beruht ganz auf Erfahrung".
11 *Ibid.*, V, 294.
12 *Ibid.*, II, 41: "Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie die der echte Priester immer Dichter geblieben — und sollte die Zukunft nicht den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?".
13 *Ibid.*, I, 231: "Es sind die Dichter, diese seltenen Zugmenschen, die zuweilen durch unsere Wohnsitze wandeln und überall den alten, ehrwürdigen Dienst der Menschheit und ihrer ersten Götter, der Gestirne, des Frühlings, der Liebe, des Glücks, der Fruchtbarkeit, der Gesundheit und des Frohsinns, erneuern".
14 *Ibid.*, III, 98: "Der echte Dichter ist allwissend — er ist eine wirkliche Welt im kleinen".
15 *Ibid.*, pág. 320: "Die Trennung von Poet und Denker ist nur scheinbar und zum Nachteil beider. Es ist ein Zeichen einer Krankheit und krankhaften Konstitution".
16 *Ibid.*, IV, 314.
17 *Ibid.*, II, 41.

[18] *Ibid.*, IV, 286: "Je persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher ein Gedicht ist, desto näher steht es dem Zentro der Poesie. Ein Gedicht muss ganz unerschöpflich sein wie ein Mensch und ein guter Spruch".

[19] *Ibid.*, pág. 266: "Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume. Gedichte, bloss wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich; sie müssen wie lauter Bruchstücke aus den verchiedenartigsten Dingen sein. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im grossen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik etc. tun".

[20] *Ibid.*, pág. 267: "Solle Poesie nichts als innre Malerei und Musik etc. sein? Freilich modifiziert durch die Natur des Gemüts".

[21] *Ibid.*, pág. 284.

[22] *Ibid.*, I, 258-259.

[23] *Ibid.*, IV, 165: "Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie — alles Poetische muss märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an".

[24] *Ibid.*, pág. 172.

[25] *Ibid.*, pág. 126: "Poetik: Im Märchen glaub ich am besten meine Gemütsstimmung ausdrücken zu können. (Alles ist ein Märchen)".

[26] *Ibid.*, III, 262-263.

[27] *Ibid.*, IV, 301: "Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik".

[28] *Ibid.*, pág. 43: "Nichts ist romantischer als was man gewöhnlich Welt und Schicksal nennt. Wir leben in einem kolossalen Roman (im Grossen und Kleinen)".

[29] *Ibid.*, pág. 290.

[30] *Ibid.*, pág. 188.

[31] *Ibid.*, pág. 212.

[32] *Ibid.*, III, 124.

[33] *Ibid.*, IV, 263: "Den Satz des Widerspruchs zu vernichten, ist vielleicht die höchste Aufgabe der höhern Logik".

[34] *Ibid.*, I, 353.

[35] *Ibid.*, III, 96: "Philosophie ist die Theorie der Poesie. Sie zeigt uns, was die Poesie sei, dass sie eins und alles sei".

[36] *Ibid.*, V, 247-248: "Das 'Geheimnis der schönen Entfaltung' ist ein wesentlicher Bestandteil des poetischen Geistes überhaupt und dürfte im lyrischen und dramatischen Gedicht wohl auch eine Hauptrolle spielen, freilich modifiziert durch den verschiedenen Inhalt, aber ebenfalls sichtbar als besonnenes Anschauen und Schildern zugleich; zweifache Tätigkeit des Schaffens und Begreifens, vereinigt in *einen* Moment — eine Wechselvollendung des Bilds und des Begriffs".

[37] *Ibid.*, I, 251: "Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein".

[38] *Ibid.*, pág. 250: "Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck

zu erreichen, und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen die schicklichsten zu wählen. Begeisterung ohne Verstand ist unnutz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt".

39 *Ibid.*, pág. 252: "'Die Poesie will vorzüglich', fuhr Klingsohr fort, 'als strenge Kunst getrieben werden'".

40 *Ibid.*, III, 89-90: "Die Kunst zerfällt, wenn man will, in die wirkliche, vollendete, durchgeführte, mittelst der äussern (Leiter) Organe wirksame Kunst — und in die eingebildete (unterwegs in den innern Organen aufgehaltene, in den innern Organen als Nicht-Leiter isolierte) und nur mittelst dieser wirksame Kunst".

41 *Ibid.*, pág. 94: "Wir wissen etwas nur, insofern wir es ausdrücken — id est, machen können".

42 *Ibid.*, II, 41: "Was Schlegel so scharf als Ironie charakterisiert, ist, meinem Bedünken nach, nichts anderes als die Folge, der Charakter der echten Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes".

43 *Ibid.*, I, 258.

44 *Ibid.*, pág. 259.

45 *Ibid.*, pág. 386. Comp. III, 72, sobre "Hieroglyphistik".

46 *Ibid.*, III, 23.

47 *Ibid.*, pág. 12: "Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft — ein solcher erscheint".

48 *Ibid.*, pág. 23: "Wie Kleider der Heiligen noch wunderbare Kräfte behalten, so ist manches Wort durch irgendein herrliches Andenken geheiligt und fast allein schon ein Gedicht geworden. Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte".

49 *Ibid.*, pág. 107: "Die Welt ist ein Universaltropus des Geistes, ein symbolisches Bild desselben".

50 *Ibid.*, pág. 26: "Von der Bearbeitung der transzendentalen Poesie lässt sich eine Tropik erwarten, die die Gesetze der symbolischen Konstruktion der transzendentalen Welt begreift".

51 *Ibid.*, pág. 23: "Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Koaktivität, die innigste Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen".

52 *Ibid.*, IV, 302: "Kritik der Poesie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht".

53 *Ibid.*, III, 24: "Zur echten Kritik gehört die Fähigkeit, das zu kritisierende Produkt selbst hervorzubringen".

54 *Ibid.*, II, 192: "Tadle nichts Menschliches! Alles ist gut, nur nicht überall, nur nicht immer, nur nicht für alle. So mit der Kritik. Bei Beurteilung von Gedichten z. B. nehme man sich in acht, mehr zu tadeln als, streng genommen, eigentlicher Kunstfehler, Misston in jeder Verbindung ist. Man weise möglichst genau jedem Gedichte seinen Bezirk an, und dies wird Kritik genug für den Wahn ihrer Verfasser sein. Denn nur in dieser Hinsicht

sind Gedichte zu beurteilen, ob sie einen weiten oder engen, einen nahen oder entlegnen, einen finstren oder hellen, einen hellen oder dunkeln, erhabnen oder niedrigen Standort haben wollen. So schreibt Schiller für wenige, Goethe für viele. Man ist heutzutage zu wenig darauf bedacht gewesen, die Leser anzuweisen, wie das Gedicht gelesen werden muss — unter welchen Umständen es allein gefallen kann. Jedes Gedicht hat seine Verhältnisse zu den mancherlei Lesern und den vielfachen Umständen. Es hat seine eigne Umgebung, seine eigne Welt, seinen eignen Gott".

55 *Ibid.*, III, 66-67.

56 *Ibid.*, IV, 262: "Shakespeare war kein Kalkulator, kein Gelehrter — er war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Werke wie Erzeugnisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit den höhern Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich wie jene, und es dürfte nichts Sinnloseres von ihnen gesagt werden können, als dass sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Worts seien".

57 *Ibid.*, pág. 299.

58 *Ibid.*, pág. 301.

59 *Ibid.*, pág. 258.

60 *Ibid.*, pág. 299: "Shakespeares Verse und Gedichte gleichen ganz der Boccazischen und Cervantischen Prosa: ebenso gründlich, elegant, nett, pedantisch und vollständig".

61 *Ibid.*, pág. 293: "Shakespeare ist mir dunkler als Griechenland. Den Spass des Aristophanes versteh ich, aber den Shakespeares noch lange nicht. Shakespeare versteh ich überhaupt noch sehr unvollkommen".

62 *Ibid.*, V, 156: "Der Erzieher des künftigen Jahrhunderts".

63 *Ibid.*, pág. 163.

64 *Ibid.*, IV, 60.

65 *Ibid.*, pág. 252.

66 *Ibid.*, pág. 266.

67 *Ibid.*, V, 291.

68 *Ibid.*, pág. 290.

69 *Ibid.*, I, 304.

WACKENRODER Y TIECK

1 *Werke und Briefe*, pág. 15.

2 Debo este dato a una nota de H. H. Borcherdt en su edición de *Herzensergiessungen*, Munich, 1949, pág. 126.

3 *Werke und Briefe*, págs. 69-70: "Sie redet durch Bilder der Menschen und bedienet sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem

Äussern nach kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche... in die sichtbaren Gestalten hinein... rühren unsere Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabei... alle Teile unsers (uns unbegreifliches) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlichen Wunder auf diesem zweifachen Wege fasst und begreift".

[4] *Ibid.*, pág. 147: "und es ist mir eine sehr bedeutende und geheimnisvolle Vorstellung, wenn ich sie zweien magischen Hohlspiegeln vergleiche, die mir alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne".

[5] *Ibid.*, pág. 67: "Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab".

[6] *Ibid.*, pág. 222: "Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen lässt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl, und nicht das Gefühl selber, entdecken. Eine ewige feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt... So kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfasst und ergriffen werden".

[7] *Ibid.*, pág. 211: "Wie ich denn überhaupt glaube, dass das der echte Genuss, und zugleich der echte Prüfstein der Vortrefflichkeit eines Kunstwerks sei, wenn man über dies eine alle andern Werke vergisst, und gar nicht daran denkt, es mit einem andern vergleichen zu wollen".

[8] *Ibid.*, pág. 52: "Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge".

[9] *Ibid.*, pág. 54: "Schönheit: ein wunderseltsames Wort! Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst!".

[10] *Ibid.*, pág. 55: "So lasset uns denn dieses Glück benutzen, und mit heitern Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer das Menschliche herauszufühlen".

[11] *Ibid.*, pág. 124: "Das ich, statt frei zu fliegen, erst lernen musste, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern!".

[12] *Ibid.*, pág. 130: "Warum wollte der Himmel, dass sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde ihn so unglücklich machen und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz voneinanderreissen sollte!".

[13] *Ibid.*, pág. 128: "Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein".

[14] *Ibid.*, pág. 131: "mehr dazu geschaffen war, Kunst zu geniessen als auszuüben?".

[15] *Ibid.*, pág. 147.

[16] *Ibid.*, pág. 206: "Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und gross, dass wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschliessen, freudig davor niederknieen, und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Grosse und Herrliche herabkommt, verehren".

[17] *Ibid.*, pág. 217: "dass das ganze Leben des Menschen, und das ganze Leben des gesamten Weltkörpers nichts ist, als so ein unaufhörliches, seltsames Brettspiel solcher weissen und schwarzen Felder, wobei am Ende keiner gewinnt als der leidige Tod". Comp. *ibid.*, pág. 226. *Dichten* viene de *dictare* y no tiene nada que ver con *verdichten* (condensar).

[18] *Ibid.*, pág. 197.

[19] *Ibid.*, pág. 227: "Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmässig-zweideutige Dunkelheit, macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen".

[20] Para un estudio más detenido véase *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck* de Robert Minder, especialmente págs. 305 y ss.

[21] Véanse las citas y análisis de Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena, 1905, págs. 181 y ss.

[22] Véanse Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck*, Leipzig, 1855, II, 173, 238; y *Schriften*, Berlín, 1828, VI, xxvii-xxix.

[23] Köpke, *Tieck*, II, 173, 237.

[24] Köpke, *Unterhaltungen mit Tieck, 1849-1853*, en *Tieck*, II, 167-256.

[25] *Kritische Schriften*, II, 183: "die unmittelbarste, nächste Empfindung meiner Persönlichkeit".

[26] Existe amplia información en los libros de Henry Lüdeke (edit.) *Das Buch über Shakespeare*, y Edwin Zeydel, *Ludwig Tieck, the German Romanticist*.

[27] *Kri. Schr.*, I, 237: "im Zusammenhange".

[28] *Ibid.*, I, 230, 234, 283, 303; sobre Middleton véanse págs. 293 y ss. Tieck tradujo *Volpone* (1798) y *Silent Woman* (1800). Sobre sus estudios de Ben Jonson véase Walther Fischer, *Zu Ludwig Tiecks elisabethanischen Studien: Tieck als Ben Jonson-Philologe*, en *Shakespeare-Jahrbuch*, LXII (1926), 98-131.

[29] *Das Buch über Shakespeare*, edic. Lüdeke, pág. 406: "den Dichter nicht mehr als eine isolierte Erscheinung zu betrachten, sondern ihn aus seiner Zeit und Umgebung abzuleiten, hauptsächlich aber ihn aus seinem eigenen Gemüt zu entwickeln".

[30] *Kri. Schr.*, I, 37, 38, 65, 73, etc.

[31] *Ibid.*, págs. 149, 152, 159: "kein gedruckter Engländer".

[32] *Schriften* (28 vols., Berlín, 1828-1854), XXVIII, 258 y ss., especialmente 265-269.

[33] *Kri. Schr.*, IV, 318 y ss. Véase el relato completo de la visita de Tieck en *Ludwig Tieck and England* de Zeydel, págs. 48 y ss.

[34] Comp. *Nachgelassene Schriften*, edit. R. Köpke (Leipzig, 1855), II, 154 y ss.; *Dramaturgische Blätter* (Breslau, 1825-1826), II, 74, 118. Goethe,

al reseñar este libro, rechaza el punto de vista de Tieck sobre Lady Macbeth. *Werke,* XXXVIII, 22: "eine zärtliche liebevolle Seele". También *Kri. Schr.,* III, 257: "ein wahrer Staatsmann"; comp. págs. 264, 277.

35 *Schriften,* XVIII, 265, 256: "als würde ich erst durch mein Gedicht erschaffen, und mein eigenstes Wesen zum Leben gebracht".

36 Sobre los estudios españoles de Tieck, comp. los dos libros de J.-J. Bertrand, *Tieck et le théâtre espagnol,* París, 1914, y *Cervantes et le romantisme allemand,* París, 1914. Véase *Schriften,* XXIII, 46 y ss.: "Eine Sommerreise".

37 *Kri. Schr.,* II, 194-195, 249. Cartas a Solger (10 de nov. y 17 de dic., 1818), en *Tieck and Solger. The Complete Correspondence,* edic. Percy Matenko, Nueva York, 1933, págs. 476, 493-494.

38 *Kri. Schr.,* II, 61-92.

39 *Ibid.,* I, 185-214. J. Grimm, *Kleinere Schriften,* 8 vols., Berlín, 1869-1890, I, 6; IV, 7.

40 Fechas de las edics.: Lenz, 1828; Novalis, 1802 y 1846; Kleist, 1826.

41 *Kri. Schr.,* II, 175 y ss., especialmente 187, 205, 207, 208, 230.

42 *Ibid.,* pág. 243.

43 *Ibid.,* págs. 24, 34, 55: "eine dunkle Macht... ein plötzliches, grelles Gelüst, beide zu überspringen, und das Leere, Nichtige, dennoch höher als die Wirklichkeit zu stellen... ein grossartiger Manierist".

44 Köpke, II, 22 y ss.

45 *Kri. Schr.,* II, 309, 347, 349. Köpke, II, 193 y ss. En *Dramaturgische Blätter* hay varios ensayos laudatorios de las obras de Schiller; p. ej. del *Wallenstein.*

46 *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel,* edic. H. Lüdeke (Francfort, 1930), pág. 169; carta de 26 de agosto de 1813: "Ich habe überhaupt keine Freude an allen den Sachen, die wir veranlasst haben". Köpke, II, 173.

47 *Ibid.,* 206, 204, etc. Sobre Bettina, véase la carta de Tieck a Solger, 5 de mayo de 1818; *Tieck and Solger,* págs. 436-438.

48 Köpke, II, 208. Véase carta a Brinckmann, 17 de noviembre de 1835, en *Euphorion,* Suplemento XIII, pág. 71.

49 *Schriften,* VI, 213: "Poesie, Kunst, und selbst die Andacht (ist) nur verkleidete, verhüllte Wollust... Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste... Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialekte und Aussprachen, sie bezeichnen nichts weiter, als den Trieb des Menschen zur Wollust".

50 *Ibid.,* 18, 60, 62; "zu schaffen und zu vernichten... in Sehnsucht nach dem Unsichtbaren... das Ewige mit dem Irdischen".

51 Wackenroder, *Werke und Briefe,* Berlín (1948?), págs. 195, 232, 230, 231: "lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln... Das ist's, dass der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet... die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süssesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt... Und mitten in diesem Getümmel bleib'

ich ruhig sitzen, wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle, und blase Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft".

52 *Schriften*, V, 308, final del acto I de *Verkehrte Welt* (1798): "Ach du schwaches, leichtzerbrechliches Menschenleben! Ich will dich immer als ein Kunstwerk betrachten, das mich ergötzt und das einen Schluss haben muss, damit es ein Kunstwerk sein und mich ergötzen könne. Dann bin ich stets zufrieden, dann bin ich von gemeiner Freude und von dem lastenden Trübsinne gleich weit entfernt".

53 Bettina von Arnim, *Frühlingskranz*, edic. W. Oehlke (Berlín, 1920), I, 371: "das grösste mimische Talent was jemals die Bühne *nicht* betreten".

54 *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, edic. Lüdeke, pág. 144; carta a Friedrich Schlegel, 16 de diciembre de 1803: "ich bin um so mehr ein Individuum, um so mehr ich mich in alles verlieren kann". *Tieck and Solger*, edic. Matenko, pág. 363; carta a Solger, 24 de marzo de 1817: "es ist mir schon sonst so gegangen, dass ich Gedanken, die nachher mein Leben wurden, vorher wohl ein Jahr im mir, ich möchte sagen, nur mimisch nachgemacht habe". *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, pág. 146; a F. Schlegel: "Vorzüglich ängstigte mich Alles, was mir bis dahin das Liebste gewesen war: meine Liebe zur Poesie, mein Talent schienen mir recht eigentlich das Böseste in mir, was mich ganz zu Grunde richten musste".

55 Véase, sobre el modo como Tieck entiende y utiliza los sueños, Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve* (2.ª edic., París, 1946), págs. 217-238.

JEAN PAUL

1 *Vorschule*, en *Sämtliche Werke*, edic. Berend, XI, 8, 14, 74.

2 Véase especialmente *Jubilate-Vorlesung*, en *Vorschule*, *SW*, XI, 377 y ss., y también nota de *Clavis Fichtiana*, *SW*, IX, 476. Notas inéditas sobre los Schlegel, en *Jean Pauls Aesthetik*, de Berend, págs. 37-38, y comp. pág. 104.

3 E. g. *SW*, XI, 74-75, 75 n., 80. El prefacio a la 2.ª edic. de *Quintus Fixlein* (1796) ataca *Briefe über aesthetische Erziehung* de Schiller.

4 En *Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. Richter*, edic. Ernst Förster, Munich, 1863, III, 39: "Eine höhere kritische Schule als in der hohen von Jena" (1799).

5 *SW*, XI, 19: "Meine innigste Überzeugung ist, dass die neuere Schule im ganzen und grossen recht hat".

6 *Ibid.*, págs. 22, 25, 37.

7 *Ibid.*, págs. 425, 234: "Blosse Zeichen geben; aber voll Zeichen steht ja schon die ganze Welt, die ganze Zeit; das Lesen dieser Buchstaben eben fehlt; wir wollen ein Wörterbuch und eine Sprachlehre der Zeichen. Die Poesie lehrt lesen".

8 *Ibid.*, págs. 235, 21.

[9] *Ibid.*, pág. 38: "Die Phantasie macht alle Teile zum Ganzen... sie totalisiert alles".

[10] *Ibid.*, pág. 46: "Im Genius stehen *alle* Kräfte auf einmal in Blüte" Comp. pág. 53.

[11] *Ibid.*, págs. 49, 196. Comp. la nota de *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, Gera, 1799, pág. 147. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, págs. 167 y ss., tiene un buen capítulo sobre los sueños en Jean Paul.

[12] *SW*, XI, 196: "Er muss euch —wie ja im Traume geschieht— eingeben, nicht ihr ihm... Ein Dichter, der überlegen muss, ob er einen Charakter in einem gegebenen Falle Ja oder Nein sagen zu lassen habe, werf' ihn weg, es ist eine dumme Leiche".

[13] *Ibid.*, pág. 48: "Die Teile werden von der Ruhe erzogen".

[14] *Ibid.*, págs. 28, 46 sobre la "Besonnenheit"; véanse págs. 123 y *passim.*

[15] Especialmente Leibgeber en *Siebenkäs* y Schoppe en *Titan.* Para la historia literaria del doble (con una parte dedicada a Jean Paul), véase Otokar Fischer, *Duše a slovo*, Praga, 1929, esp. págs. 179 y ss., y Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, 1949.

[16] *SW*, XI, 41, 44.

[17] *Ibid.*, pág. 49.

[18] *Ibid.*, pág. 56.

[19] *Ibid.*, pág. 57: "Dieses schönheitstrunkne Volk noch mit einer heitern Religion in Aug' und Herz".

[20] *Ibid.*, págs. 75-76, 79: "Ein Petrarch, der kein Christ ist, wäre ein unmöglicher. Die einzige Maria adelt alle Weiber romantisch".

[21] *Ibid.*, págs. 76, 80.

[22] *Ibid.*, pág. 80: "Jedes Jahrhundert ist anders romantisch".

[23] *Ibid.*, págs. 74-75.

[24] *Ibid.*, pág. 254: "Das Epos stellt die *Begebenheit*, die sich aus der *Vergangenheit* entwickelt, das Drama die *Handlung*, welche sich für und gegen die *Zukunft* ausdehnt, die Lyrik die *Empfindung* dar, welche sich in die *Gegenwart* einschliesst".

[25] E. S. Dallas, *Poetics*, Londres, 1852; Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, 1946.

[26] *SW*, XI, 142.

[27] *Ibid.*, pág. 233: "Poetische Enzyklopädie". Comp. págs. 234-235.

[28] *Ibid.*, pág. 231.

[29] *Ibid.*, pág. 201.

[30] *Ibid.*, págs. 202, 197.

[31] *Ibid.*, pág. 194: "Rassen des innern Menschen"; pág. 206: "Seelenmythologie".

[32] *Ibid.*, pág. 193.

[33] *Ibid.*, págs. 208-209: "Dieser hüpfende Punkt... Hauptton *(tonica dominante)*".

[34] *Ibid.*, pág. 211: "Wurzelworte des Charakters". Sobre los nombres de los personajes véanse págs. 252-253.

[35] *Ibid.*, pág. 212.

[36] *Ibid.*, págs. 260, 275, 303, 177 y ss.

[37] Véase Friedrich Vischer, *Aesthetik*, I (Reutlingen, 1846), sobre lo cómico en sus aspectos objetivo (la farsa), subjetivo (el ingenio) y absoluto (el humor); sobre Jean Paul, *ibid.*, p. ej., págs. 354-355, 385 y *passim*. S. T. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, edic. T. M. Raysor, págs. 117-120, 440-446. George Meredith, *On the Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (1877).

[38] Acepto aquí, aunque no por completo, la opinión de Croce. Véase *L'umorismo*, en *Problemi di estetica* (1903; 4.ª edic., Bari, 1949), pág. 281. Véase también *Estetica*, Bari, 1946, págs. 100, 385.

[39] *SW*, XI, 158.

[40] *Ibid.*, pág. 170.

[41] *Ibid.*, pág. 178: "Eine wilde Paarung ohne Priester".

[42] *Ibid.*, pág. 179.

[43] *Ibid.*, págs. 184 y ss.

[44] *Ibid.*, pág. 102: "Der sinnlich angeschaute unendliche Unverstand". "Den Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis steht, nenn' ich den *objektiven* Kontrast".

[45] *Ibid.*, pág. 97: "Wir leihen *seinem* Bestreben *unsere* Einsicht".

[46] *Ibid.*, pág. 99: "Unterschiebung". Vischer, *Aesthetik*, I, 385. Theodor Lipps, *Komik und Humor*, Hamburgo, 1898, págs. 60 y ss.

[47] *Ibid.*, pág. 112: "Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt".

[48] *Ibid.*, págs. 116, 113, 114-115.

[49] Véase, más arriba, el capítulo sobre Friedrich Schlegel, y la bibliografía sobre la ironía, citada en la nota de la pág. 23.

[50] *SW*, XI, 124. Sobre los Yahoos, comp. el pasaje manuscrito citado en Berend, *Jean Pauls Aesthetik*, págs. 110-111: "Wie kann man Swift die Yahoos so übelnehmen, da sie doch nur die satirische Karikatur enthalten, wenn er auch im Leben über Menschen zürnte? — Warum soll jedes satirische, d. h. poetische Wort von ihm ein wahres sein?".

[51] *SW*, XI, 134: "Schein des Ernstes".

[52] Sobre los ataques al esteticismo en las novelas de Jean Paul, véase K. J. Obenauer, *Die Problematik des aesthetischen Menschen in der deutschen Literatur*, Munich, 1933, págs. 182 y ss.

[53] La mayor parte está recopilada en Berend, *Aesthetik*, y en Paul Nerrlich, *Jean Paul und seine Zeitgenossen*, Berlín, 1876.

[54] Véase la "lección" sobre Herder con que acaba la *Vorschule*, en *SW*, XI, 420 y ss.; las reseñas de Fouqué, en *Kleine Bücherschau* (1825) y en *SW*,

XVI, 357, 360, 370. Jean Paul escribió un prólogo a los *Phantasiestücke* (1814) de E. T. A. Hoffmann: *ibid.*, págs. 288-293. Sobre las relaciones con Tieck, Novalis, etc., véase Nerrlich, págs. 246, 250, 252, 253-256.

55 *SW*, XI, 200-201, 235; sobre Milton, pág. 227. Shakespeare era "su Dios": *Wahrheit aus Jean Pauls Leben*, en 21 de marzo de 1805.

56 *SW*, XI, 133.

57 *Ibid.*, XVI, 329. Carlyle tradujo en *Fraser's Magazine* (1830) la reseña que Jean Paul dedicó a *De l'Allemagne*. Véase Carlyle, *Works*, Centenary edic., Londres, 1899, XXVI, 476-501.

58 *SW*, XVI, 468.

59 *Ibid.*, pág. 6 n.: "In jeder guten Rezension verbirgt oder entdeckt sich eine gute Aesthetik und noch dazu eine angewandte und freie und kürzeste und durch die Beispiele — helleste".

60 *Vorschule*, 1.ª edic. (Hamburgo, 1804), págs. 805 y ss.: "Die beste Poetik wäre, alle Dichter zu charakterisieren".

61 *SW*, XI, 259.

62 *Ibid.*, pág. 343: "Denn alle echte positive Kritik ist doch nur eine neue Dichtkunst, wovon ein Kunstwerk der Gegenstand ist"; pág. 350: "Fehler lassen sich beweisen, aber Schönheiten nur weisen".

63 Manuscrito citado en Berend, *Aesthetik*, pág. 77: "Das Beste in jedem Autor ist, was nicht im einzelnen liegt, und gar nicht zu zeigen ist, weil der Glanz des Zusammenhangs keinen einzelnen Fingerzeig verträgt". Comp. *SW*, XI, 355, 337-338.

IV: DE JEFFREY A SHELLEY

A) Bibliografía

Para la crítica inglesa durante el romanticismo, además de Saintsbury y Abrams, tenemos *The Romantic Theory of Poetry* de A. E. Powell (Mrs. E. R. Dodds), Londres, 1926; y Walter J. Bate, *From Classic to Romantic*, Cambridge (Mass.), 1946. Sobre el término véase René Wellek, *The Concept of Romanticism in Literary History*, en *Comparative Literature*, I (1949), 1-23, 147-172.

Las citas de Jeffrey, por *Contributions to the Edinburgh Review*, 4 vols., Londres, 1844 (en adelante, cit. *Contributions*); en su defecto, me valgo de la colección original de la citada revista. Hay una *Life* de Jeffrey ya anticuada (con cartas), debida a Lord Cockburn, 2 vols., Edimburgo, 1852; y una vehemente apología de la grandeza de este autor, en *Francis Jeffrey of the Edinburgh Review*, de James A. Greig, Edimburgo, 1948 (en adelante, Greig).

De los muchos ensayos, además de los de Hazlitt, Carlyle y Leslie Stephen, se pueden consultar los siguientes: G. Saintsbury, *Essays in English Literature, 1780-1860*, Londres, 1890; Lewis E. Gates, *Three Studies in Literature*,

Nueva York, 1899; Merritt Y. Hughes, *The Humanism of Francis Jeffrey*, en *MLR*, XVI (1921), 243-251; y Byron Guyer, *Francis Jeffrey's Essay on Beauty*, en *Huntington Library Quarterly*, XIII (1949-1950), 71-85. Sobre Jeffrey y Wordsworth véase Russell Noyes, *Wordsworth and Jeffrey in Controversy*, Indiana University Publications, Humanities Series, V, Bloomington, 1941; y Robert Daniel, *Jeffrey and Wordsworth*, en *Sewanee Review*, LI (1942), 195-213.

No sé de ningún estudio extenso sobre la crítica de Southey.

Para Scott véase Margaret Ball, *Sir Walter Scott as Critic of Literature*, Nueva York, 1907; y las excelentes observaciones (sobre *Life of Dryden* de Scott) de James M. Osborn, *John Dryden: Facts and Problems* (Nueva York, 1942), págs. 72-87.

Los escritos críticos de Byron están recogidos en *Letters and Journals*, edic. Lord Prothero, Londres, 1901, esp. vols. IV y V. Sobre Byron véase Clement Tyson Goode, *Byron as critic*, Weimar, 1923.

La crítica de Shelley se cita por *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, edic. John Shawcross, Londres, 1909 (en adelante citado como Shawcross). Los prólogos, por *The Complete Poetical Works*, edic. Thomas Hutchinson, Oxford, 1904. *Peacock's Four Ages of Poetry*, por la edic. de H. F. B. Brett-Smith (Boston, 1921), que también incluye la *Defence* de Shelley.

Para la *Defence* de Shelley, véanse las introducciones y notas de Shawcross y Brett-Smith, y, además, la edición de Albert S. Cook, Boston, 1890. A. C. Bradley le ha dedicado un hermoso ensayo en *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford, 1909. El mejor estudio de las fuentes platónicas es el de James A. Notopoulos, *Shelley's Platonism*, Durham (N. C.), 1950. El de Lucas Verkoren, *A Study of Shelley's Defence*, Amsterdam, 1937, vale poco. Croce emite atinados juicios en *Difesa della Poesia, Ultimi saggi*, Bari, 1948, págs. 58-78.

B) Notas

[1] Documentación en Wellek, *The Concept of Romanticism in Literary History*, en *Comparative Literature*, I (1949), 1-23, 147-172.

[2] Hay un ejemplar de *De l'Allemagne*, con una larga nota de Byron, en la Biblioteca de Harvard. Madame de Staël envió a Byron las *Lecciones* de Schlegel. Véase Byron, *Letters and Journals*, edic. Lord Prothero, Londres, 1901, II, 343; sobre el espía político, *ibid.*, IV, 462.

[3] Introducción a *Specimens of the Later English Poets*, Londres, 1807, pág. xxix.

[4] Véase Merritt Y. Hughes, *The Humanism of Francis Jeffrey*, en *MLR*, XVI (1921), 243-251; Byron Guyer, *Francis Jeffrey's Essay on Beauty*, en *Huntington Library Quarterly*, XIII (1949-1950), 71-85; James A. Greig, *Francis Jeffrey of the Edinburgh Review*.

[5] *Edinburgh Review*, I (1802-1803), 63.
[6] *Contributions*, I, 160.
[7] *Ibid.*, II, 290-291; I, 167, 209, 212.
[8] *Ibid.*, II, 292.
[9] *Ibid.*, I, 158, 165.
[10] *Ibid.*, II, 284-285.
[11] *Ibid.*, pág. 287.
[12] *Ibid.*, III, 102.
[13] *Ibid.*, págs. 103-104.
[14] *Ibid.*, II, 362, 388.
[15] *Ibid.*, III, 466.
[16] *Ibid.*, I, 167.
[17] Véase Robert Daniel, *Jeffrey and Wordsworth*, en *Sewanee Review*, LI (1942), 195-213.
[18] *Contributions*, IV, 520-527.
[19] Véanse sus reseñas críticas del *Lay of the Laureate*, de Southey, en *Edinburgh Review*, XXVI (1816), 441-449, y de *Wat Tyler*, *ibid.*, XXVIII (1817), 151-174. Pero Jeffrey tuvo generosas alabanzas para *Roderick;* véase *Contributions*, III, 133.
[20] *Ibid.*, I, 3. El examen de Guyer, *Francis Jeffrey's Essay on Beauty*, carece de todo sentido crítico.
[21] I, 30, 53, 75-77.
[22] *Edinburgh Review*, II (1808), 227. *Contributions*, III, 245-246.
[23] *Ibid.*, pág. 9; II, 421.
[24] *Ibid.*, III, 9, 239.
[25] *Edinburgh Review*, I (1802), 71.
[26] *Contributions*, I, 93 y ss., 104.
[27] *Ibid.*, III, 198; II, 386.
[28] *Ibid.*, pág. 370.
[29] *Ibid.*, pág. 372.
[30] *Ibid.*, pág. 372; III, 441, 457.
[31] *Ibid.*, II, 464; III, 474.
[32] *Ibid.*, II, 484-487
[33] *Ibid.*, III, 5, 6 y ss., 27-28, 14.
[34] *Ibid.*, I, 411-413.
[35] *Ibid.*, II, 397, 389.
[36] *Ibid.*, pág. 393.
[37] *Ibid.*, págs. 302 y ss.
[38] *Ibid.*, I, 267-268.
[39] *Ibid.*, pág. 347.
[40] *Ibid.*, III, 530.
[41] *Ibid.*, págs. 283, 296-297.
[42] *Ibid.*, págs. 102, 113-114, 119.
[43] *Edinburgh Review*, XXIV (1815), 163.
[44] *Contributions*, III, 120 y ss.; II, 422.

45 *Ibid.*, I, ix, x (prefacio).

46 *Ibid.*, págs. 257-258.

47 *Ibid.*, pág. 263.

48 Estas manifestaciones posteriores se describen en Alba H. Warren, *English Poetic Theory 1825-1865*, Princeton, 1950.

49 *Specimens of the Later English Poets*, Londres, 1807, I, xvii.

50 *Works of Cowper*, Londres, 1836, II, 114, 123, 129, 138.

51 *Critical Review*, 2.ª ser., XXXVII (1815), 212.

52 Saintsbury, III, 236. Sobre Spenser véase *The Doctor*, Londres, 1849, págs. 382 y ss.

53 *The Doctor*, pág. 99.

54 Lockhart, *Life of Scott*, Londres, 1902, I, 477; II, 132.

55 *Introductory Remarks on Popular Poetry*, en *Minstrelsy of the Scottish Border*, edic. T. Henderson, Londres, 1931, I, 501. Véase también *Essay on Imitations of Ancient Ballads*, *ibid.*, págs. 535-562.

56 *Essay on English Poetry*, Londres, 1819, págs. 221-222. Este ensayo fué en un principio prólogo de *Specimens of the British Poets* (7 vols.).

57 *Lectures on Poetry*, en *New Monthly Magazine*, I (1821), 139.

58 *Letters and Journals*, edic. Lord Prothero, Londres, 1901, IV, 169; V, 559, 554, 560, 347, 323.

59 *Ibid.*, págs. 318; III, 405; V, 582, 215, 336; IV, 11, 43.

60 *Ibid.*, V, 553-554.

61 *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, edic. Shawcross, páginas 124, 154, 156, 128, 152.

62 El 11 y 12 de marzo de 1821, Mary leyó la *Defence* de Sidney a Shelley. Véase Edward Dowden, *Life of Shelley*, II, 384. Shelley cita muy libremente los *Discorsi del poema eroico* de Tasso (1594), III, 22 (Shawcross, pág. 156).

63 Shawcross, pág. 153.

64 *Ibid.*, pág. 129.

65 *Poetical Works*, edic. Hutchinson, págs. 203, 33.

66 *Ibid.*, pág. 201. Shawcross, pág. 146.

67 Shawcross, pág. 156.

68 *Ibid.*, pág. 125.

69 *Ibid.*, pág. 127.

70 *Ibid.*, pág. 126.

71 *Four Ages* (Boston, 1921), edic. de H. F. B. Brett-Smith, págs. 14, 18, 16, 19.

72 Véase el vol. I de esta *Historia*, págs. 151, 217. Más comentarios en René Wellek, *Rise*, pág. 126; y, del mismo, *De Quincey's Status in the History of Ideas*, en *PQ*, XXIII (1944), esp. 268.

73 Shawcross, págs. 123, 134-135; 137-139.

74 *Ibid.*, págs. 124, 139, 146.

75 *Ibid.*, pág. 148.

76 *Poetical Works*, págs. 35-36, 202.

77 Shawcross, pág. 159

[78] *Letters,* edic. M. B. Forman, 4.ª edic., Oxford, 1952, pág. 143 (3 de mayo 1818).

V: WORDSWORTH

A) Bibliografía

Las citas de Wordsworth, por *Wordsworth's Literary Criticism,* edic. Nowell C. Smith, Londres, 1905 (abrev., Smith); *The Prelude,* edic. E. de Selincourt, Oxford, 1926; y *Poetical Works,* edic. De Selincourt y H. Darbishire, 5 vols., Oxford, 1940-1949. Las cartas están agrupadas en las siguientes colecciones: *Early Letters,* Oxford, 1935; *The Middle Years,* 2 vols., Oxford, 1939, y *The Later Years,* 3 vols., Oxford, 1939, ediciones todas preparadas por De Selincourt. Añádase a ellas *The Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle,* edic. E. Morley, 2 vols., Oxford, 1927.

Un buen análisis de la ingente bibliografía de Wordsworth se encontrará en E. Bernbaum, *The English Romantic Poets: A Review of Research,* edic. Thomas M. Raysor, Nueva York, 1950.

La recopilación *The critical Opinions of William Wordsworth,* de Markham L. Peacock (Baltimore, 1950), es utilísima.

Los estudios sobre Wordsworth tratan casi siempre de sus teorías, pero pocas veces las enfocan nítidamente. Los siguientes libros y artículos son los de más interés:

Marjorie L. Barstow, *Wordsworth's Theory of Poetic Diction,* New Haven, 1917.

J. C. Smith, *A Study of Wordsworth* (Edimburgo, 1946), págs. 49-65.

Sobre la imaginación:

D. G. James, *Scepticism and Poetry* (Londres, 1937), págs. 141 y ss., esp. págs. 164 y ss.

C. D. Thorpe, "The Imagination: Coleridge versus Wordsworth", *PQ,* XVIII (1939), 1-18.

Raymond D. Havens, *The Mind of a Poet* (Baltimore, 1941), esp. páginas 203 y ss.

Newton P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought,* Durham, N. C., 1945.

Sobre diversos puntos particulares:

T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Londres, 1933), esp. págs. 6 y ss.

Frederick A. Pottle, *The Idiom of Poetry* (2.ª edic., Ithaca, 1946), esp. páginas 51 y ss.

Klaus Dockhorn, *Wordsworth und die rhetorische Tradition in England,* "Nachrichten der Akademie der Wissenschaften", II, Gotinga, 1944.

Josephine Miles, *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century* (Berkeley, Calif., 1942), págs. 201 y ss., 251 y ss.

Florence Marsh, *Wordsworth's Imagery* (New Haven, 1952), págs. 111 y ss.

B) Notas

[1] *Wordsworth's Literary Criticism,* edic. Smith, pág. 20; comp. págs. 19, 1, 14-15.

[2] Los tres ensayos *Upon Epitaphs* fueron compuestos en 1810, pero sólo el primero llegó a publicarse aquel año, en *The Friend;* el segundo y tercero no vieron la luz hasta 1876.

[3] Véase el análisis de *Descriptive Sketches* y *Evening Walk* (1793) en Émile Legouis, *Early Life of W. Wordsworth,* traducción inglesa (1921), págs. 127 y ss.

[4] Smith, págs. 46, 43, 42, 189.

[5] *Ibid.,* págs. 45-46, 20, 114-115.

[6] *Ibid.,* págs. 126-127.

[7] *Ibid.,* págs. 246-247; carta a A. Dyce en 1833.

[8] Prólogo a *Poems* (edic. de 1815), en *Poetical Works,* edic. De Selincourt, II, 431.

[9] Smith, págs. 47-49.

[10] Smith, págs. 11, 13, 14, 21, 24, 30.

[11] *Ibid.,* págs. 90, 117.

[12] *Ibid.,* págs. 11, 22.

[13] *Ibid.,* págs. 24, 43.

[14] Smith, pág. 193. Sobre Bürger véase *ibid.,* págs. 188 y ss.; también la carta a Coleridge, del 27 de febrero de 1799, *Early Letters,* pág. 222. Y la carta citada por Coleridge en la que dirigió a William Taylor el 25 de enero de 1800, *Unpublished Letters of S. T. C.,* edic. Griggs, I, 133-134. Sobre Burns el texto capital es *Letter to Friend of Burns* (1816), en Smith, págs. 202 y ss.

[15] Smith, pág. 190.

[16] Sobre Lucrecio véase Emerson, *English Traits,* fechado en 28 de agosto de 1833. Sobre la traducción fragmentaria de la *Eneida,* véase carta a Lord Lonsdale, 17 de febrero de 1819; *Letters: Middle Years,* II, 840. Sobre Horacio véanse los datos de Christopher Wordsworth en la edic. Grosart de *Prose Works,* III, 459, 469.

[17] Smith, pág. 234; carta a Dyce, 12 de enero de 1829.

[18] Carta a G. Beaumont, 1 de mayo de 1805; *Early Letters,* pág. 489.

[19] Smith, págs. 94, 103, 113, 125, 115, 108, 117.

[20] *Ibid.,* págs. 113-114, 112.

[21] *Ibid.,* pág. 211.

[22] *Ibid.,* págs. 34-35.

[23] *Ibid.,* págs. 150-151.

[24] Carta a Gillies, 22 de diciembre de 1814; *Letters: Middle Years,* II, 614.

[25] Carta a A. Hayward, de 1828, y otra del 22 de noviembre de 1831 (Smith, pág. 243). Comp.: "La facultad lógica tiene que ver con la poesía

infinitamente más de lo que los jóvenes y los inexpertos, sean críticos o autores, pueden ni siquiera imaginar" (carta a W. R. Hamilton, 24 de septiembre de 1827: *Letters: Later Years*, I, 275).

[26] Lo de "impulso íntimo" está en una carta dirigida a James Montgomery, de 24 de enero de 1824: *Letters: Later Years*, I, 136. "Llegó espontáneamente", en *Prelude*, I, 51-52; "Afluencia torrencial", en carta a Beaumont, de 1 de mayo de 1805: *Early Letters*, pág. 488. "Manaba desde lo más entrañable del alma", en otra dirigida a Dora y I. Fenwick, de 7 de abril de 1840: *Letters: Later Years*, II, 1016. Para los epitafios, véase Smith, pág. 121.

[27] *Prelude*, XII, 203. *The Waggoner*, IV, 208-210.

[28] Smith, pág. 7.

[29] *Ibid.*, pág. 10.

[30] *Ibid.*, págs. 17, 28, 196.

[31] *Ibid.*, págs. 198, 202, 200.

[32] *Prelude*, VII, 547, del pasaje sobre Burke.

[33] *Early Letters*, pág. 259; carta a Fox, 14 de enero, 1801.

[34] Es la propia descripción de Wordsworth en la *Guide to the Lakes*, edic. E. de Selincourt (Londres, 1926), pág. 67.

[35] A Sir George Beaumont, enero o febrero de 1808; *Letters: Middle Years*, I, 170.

[36] *Excursion*, III, 335-337.

[37] Smith, pág. 26.

[38] *Ibid.*, págs. 31, 21, 33, 35, 34.

[39] *Ibid.*, pág. 21. Esta distinción había sido establecida por William Enfield en su artículo *Is Verse Essential to Poetry?*, publicado en *Monthly Magazine*, II (1796), 452 y ss.

[40] *The Tables Turned*, en *Prelude*, II, 216-217, 214-215; *Excursion*, IV, 1254-1255.

[41] R. P. Graves, *Life of William R. Hamilton* (Dublín, 1882-1889), I, 313. Entrevista fechada en agosto de 1829.

[42] Smith, pág. 28.

[43] De James, *Scepticism and Poetry*, pág. 167.

[44] Smith, pág. 27.

[45] *Ibid.*, pág. 173.

[46] Robert Percival Graves, *Afternoon Lectures on Literature and Art* (Dublín, 1869), págs. 319-321. Carta a Southey (1815) en Smith, págs. 224-225. Wordsworth (en carta a H. Alford, 21 de febrero de 1840) expresa su temor de "errar en cuestiones de fe... El mismo Milton, a mi humilde entender, ha cometido yerros en este punto, y bien graves" (*Letters: Late Years*, III, 1007).

[47] *Prelude*, XIII, 375-376.

[48] Smith, págs. 13, 169.

[49] *Prelude* (versión de 1805), XIII, 79, 88-89, 94-95, 105, 121-122, 166-170.

[50] Carta a Landor, 21 de enero de 1824; Smith, pág. 165.

[51] Smith, págs. 157, 162. La cita de Lamb procede de *On the Genius and Character of Hogarth* (1811), *Works*, edic. Hutchinson (Oxford, 1924), I, 95-96. El ejemplo del "colgar" le viene del ensayo de Goldsmith *Poetry Distinguished from Other Writing*. Véase J. L. Lowes, *Wordsworth and Goldsmith*, en *The Nation*, XCII (1911), 289-290.

[52] Smith, págs. 52-54; carta a Lady Beaumont, 21 de mayo de 1807.

[53] Véase, para "lo fijo" de la fantasía, *Biographia Literaria*, edic. Shawcross, I, 202; para "lo plástico", Smith, pág. 164.

[54] Smith, pág. 164.

[55] *Ibid.*, págs. 165, 166.

[56] *Ibid.*, pág. 164.

[57] A W. R. Hamilton, 23 de diciembre de 1829; *Letters: Later Years*, I, 436-437.

[58] Alusiones a *Peter Bell*, *Lines written in Early Spring* y *Excursion*, I, 204-205.

[59] Smith, pág. 178.

[60] *Ibid.*, págs. 171, 191.

[61] *Ibid.*, págs. 224, 247; carta a Southey (1815); carta a A. Dyce (1833).

VI: COLERIDGE

A) Bibliografía

Ediciones críticas utilizadas: *Biographia Literaria*, edic. J. Shawcross (2 vols., Oxford, 1907); *Shakespearean Criticism*, edic. T. M. Raysor (2 vols., Londres, 1930), y *Miscellaneous Criticism*, edic. T. M. Raysor (Londres, 1936); aquí citadas, respectivamente, con las abreviaturas *BL*, *SC* y *MC*. Para los escritos filosóficos nos valemos de las antiguas ediciones de Bohn y Pickering: *The Friend*, Londres, 1865 (abrev., *Fr.*); *Aids to Reflection*, Londres, 1913 (abrev., *AR*); *Lay Sermons*, Londres, 1839 (abrev., *LS*), y *Specimens of the Table Talk*, Londres, 1851 (abrev., *TT*). Utilizamos, además, tres ediciones modernas: *Treatise on Method*, edic. Alice Snyder, Londres, 1934 (= *TM*); *Coleridge on Logic and Learning*, edic. Snyder, New Haven, 1929 (= *LL*), y *The Philosophical Lectures*, edic. Kathleen Coburn, Londres, 1949 (= *PL*). Para los cuadernos de notas seguimos *Anima Poetae*, edic. E. H. Coleridge, Londres, 1895 (= *AP*), y *Inquiring Spirit*, edic. K. Coburn, Londres, 1951 (= *IS*). Para las cartas, los cuatro volúmenes: *Letters*, edic. E. H. Coleridge, 2 vols., Londres, 1895 (= *L*), y *Unpublished Letters*, edic. E. L. Griggs, 2 vols., Londres, 1932 (= *UL*). En publicaciones periódicas se encuentran anotaciones marginales dispersas, que citamos en nuestras notas.

Hemos tratado de la abundante bibliografía sobre Coleridge en *The English Romantic Poets: A Review of Research*, edic. T. M. Raysor, Nueva York, 1950. He aquí una breve selección:

J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher,* Londres, 1930; es aún la mejor exposición de su pensamiento.

Sobre las fuentes alemanas: Wellek, *Kant in England,* Princeton, 1931, págs. 65-135; Elisabeth Winkelmann, *Coleridge und die Kantische Philosophie,* Leipzig, 1933; Anna Augusta von Helmholtz (Sra. de Phelan), *The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm Schlegel,* Madison (Wis.), 1907; A. C. Dunstan, *The German Influence on Coleridge,* en *MLR,* XVII (1922), 272-281, y XVIII (1923), 183-201; Joseph Warren Beach, *Coleridge's Borrowings from the German,* en *ELH,* IX (1942), 36-58.

Estudios de problemas estéticos y críticos:

W. J. Bate, *Coleridge on the Function of Art,* en *Perspectives of Criticism,* edic. H. Levin, Cambridge (Mass.), 1950, págs. 125-160.

P. L. Carver, *Coleridge and the Theory of Imagination,* en *University of Toronto Quarterly,* IX (1940), 452-465.

J. Isaacs, *Coleridge's Critical Terminology,* en *Essays and Studies by Members of the English Association,* XXI (1936), 86-104.

F. R. Leavis, *Coleridge in Criticism,* en *Scrutiny,* IX (1940), 57-69; también en *The Importance of Scrutiny,* edic. Eric Bentley, Nueva York, 1948, págs. 76-87.

F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal,* Cambridge, 1936, 157-200.

G. McKenzie, *Organic Unity in Coleridge,* Berkeley, 1939.

E. Pizzo, *Samuel Taylor Coleridge als Kritiker,* en *Anglia,* XL (1916), 201-255.

A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry,* Londres, 1926, págs. 73-121.

T. M. Raysor, *Coleridge's Criticism of Wordsworth,* en *PMLA,* XXXIV (1939), 496-510.

Herbert Read, *Coleridge as Critic,* en *Sewanee Review,* LVI (1948), 597-624. También en *Lectures in Criticism; The Johns Hopkins University,* edic. H. Cairns, Nueva York, 1949, págs. 73-116, y *The True Voice of Feeling,* Londres, 1953, págs. 157-188.

I. A. Richards, *Coleridge on Imagination,* Londres, 1934.

Alice D. Snyder, *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge,* Ann Arbor (Mich.), 1918.

Clarence D. Thorpe, *Coleridge as Aesthetician and Critic,* en *JHI,* I (1944), 387-414.

Clarence D. Thorpe, *The Imagination: Coleridge vs. Wordsworth,* en *PQ,* XVIII (1939), 1-18.

B. Willey, *Coleridge on Imagination and Fancy,* Warton Lecture, Oxford, 1946.

A éstos hay que añadir: J. M. Moore, *Herder and Coleridge,* Berna, 1951, la curiosa introducción de I. A. Richards a *Portable Coleridge,* Nueva York, 1950, y cinco artículos: R. L. Brett, *Coleridge's Theory of Imagination,* en *English Studies 1949,* edic. Sir Philip Magnus, Londres, 1949, págs. 75-90;

James Benziger, *Organic Unity; Leibniz to Coleridge,* en *PMLA,* XLVI (1951), 24-48; Charles Patterson, *Coleridge's Conception of Dramatic Illusion in the Novel,* en *ELH,* XVIII (1951), 123-137; E. L. Stahl, *Zur Theorie der Dichtung bei Coleridge im Hinblick auf Goethe,* y L. A. Willoughby, *English Romantic Criticism,* ambos insertos en *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich,* Berna, 1952. He hojeado también la excelente tesis doctoral de Elisabeth Raab, *Die Grundanschauungen von Coleridges Aesthetik,* Giessen, 1934.

B) Notas

1 Saintsbury, III, 230.

2 Introducción a la edic. Everyman (1906), pág. x.

3 *Coleridge as Philosopher,* Londres, 1930, pág. 117.

4 *Coleridge on Imagination,* Londres, 1934, pág. 232.

5 *Coleridge as Critic,* en *Lectures in Criticism,* Nueva York, 1949, páginas 88, 103.

6 Véanse referencias en la Introducción de esta *Historia,* vol. I, pág. 13.

7 Véase la hábil defensa que hace Sarah Coleridge, en su introducción a la edic. de 1847 de la *Biographia Literaria.* Para el "divino ventrílocuo", comp. *Biographia Literaria (BL),* edic. Shawcross, I, 105.

8 La mejor demostración puede verse en la edic. de Sarah Coleridge y en *BL.*

9 *Letters from the Lake Poets... to Daniel Stuart,* Londres, 1889, pág. 233. Comp. *Table Talk,* 1 de enero de 1834, págs. 300-301.

10 Véanse notas en *BL;* p. ej., II, 241, 313.

11 *Miscellaneous Criticism (MC),* edic. Raysor, págs. 148-149. Comp., para Schiller, el vol. I de esta *Historia,* pág. 274.

12 *MC,* págs. 11, 117, 440 y ss., y notas de Raysor.

13 *Shakespearean Criticism (SC),* edic. Raysor, I, 167. El propio punto de vista de Raysor.

14 Comp. *SC,* I, 224, con *Vorlesungen* (Viena), III, 8. Véase aquí más arriba, págs. 60-61.

15 Comp. H. Nidecker, *Preliminarium zur Neuausgabe der Abhandlung über Lebenstheorie* [Teoría de la vida] *von S. T. C.,* en *Berichte der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel* (Parte V, Basilea), 1927, págs. 7-12. W. K. Pfeiler, *Coleridge and Schelling's Treatise on the Samothracian Deities,* en *MLN,* LII (1937), 162-165.

16 Como he demostrado detalladamente en mi *Kant in England,* Princeton, 1931, págs. 116 y ss.

17 Johann Gebhard Ehrenreich Maass, *Versuch über die Einbildungskraft,* 1792; 2.ª edic. 1797. Comp. *BL,* I, 70-73. Notas de Shawcross.

18 *Philosophical Lectures (PL),* edic. Kathleen Coburn. Véase introducción y notas *passim.*

[19] Véase Adrien Bonjour, *Coleridge's "Hymn before Sunrise"* (Lausanne, 1942), para un examen detallado y justo.

[20] *BL*, I, 104.

[21] Véase *BL*, edic. de Sarah Coleridge, apéndice I, pág. 311, y *Specimens of the Table Talk (TT)*, pág. 330. Comp. la discusión completa en mi *Kant in England*, págs. 78 y ss.

[22] Véase e. g. *Aids to Reflection (AR)*, págs. 117-119; el "Dialogue between Demosius and Mystes", los apéndices al *Statesman's Manual*, etc. Comp. mi *Kant in England* y Elisabeth Winkelmann, *Coleridge und die Kantische Philosophie*, especialmente pág. 121, que difiere de mis conclusiones presentes.

[23] Como se demuestra en mi *Kant in England;* vid. especialmente págs. 95 y siguientes.

[24] Los cargos de plagio los lanzó primeramente De Quincey, en *Tait's Magazine* (1839), artículo reimpreso en *Collected Writings*, edic. Masson, II, esp. págs. 145-146; y después J. F. Ferrier, en *Blackwood's Magazine*, XLVII (1840), 281-299.

[25] *SC*, I, 18-19; II, 164, 235-238, 306; *BL*, I, 22 n., 102.

[26] *Prosaischen Jugendschriften*, edic. Minor, I, 106-107. Véase más arriba, págs. 36-37.

[27] *SC*, II, 260; *Unpublished Letters (UL)*, II, 94. El editor, E. L. Griggs, yerra al identificar las "Schlegel's *Vorlesungen*" con las *Philosophische Vorlesungen* de Friedrich Schlegel, obra no impresa hasta 1836-1837.

[28] *Anima Poetae (AP)*, edic. Coleridge, pág. 117, fechado en 1805

[29] *BL*, I, 187; *SC*, I, 216.

[30] *BL*, I, 44; *Letters (L.)*, edic. Coleridge, II, 628.

[31] *Treatise on Method (TM)*, edic. Snyder, pág. 2.

[32] *TM*, pág. 36.

[33] *BL*, I, 14.

[34] *BL*, II, 12.

[35] *BL*, I, 178.

[36] *BL*, I, 176; también I, 182-183, 89-90. En *PL*, pág. 114, esta doctrina se atribuye a Pitágoras.

[37] *BL*, II, 253, 254-255.

[38] *BL*, I, 202. Creo que la más clara semejanza (no advertida hasta ahora) está en el *System des transcendentalen Idealismus* (1800) de Schelling, *Sämtliche Werke*, III, 626: "Es ist das Dichtungsvermögen, was in der ersten Potenz die ursprüngliche Anschauung ist, und umgekehrt, es ist nur die in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung, was wir Dichtungsvermögen nennen. Es ist ein und dasselbe, was in beiden tätig ist, das Einzige, wodurch wir fähig sind, auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen — die Einbildungskraft". No hay duda de que la expresión alemana "*erste Potenz*" (ingl. "first potence", primera potencia) sugirió a Coleridge lo de "primary" (primaria). La diferencia entre percepción inconsciente e imaginación consciente está, por ej., en III, 271.

[39] Manuscrito citado por Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, pág. 195.

[40] *BL*, II, 257; comp. Schiller, *Sämtliche Werke*, XVIII, 55, y el tomo I de la presente *Historia*, pág. 270.

[41] *BL*, II, 246, 243.

[42] E. g. *BL*, II, 232.

[43] *BL*, II, 224.

[44] Véase el detallado estudio de Clarence D. Thorpe, "Coleridge on the Sublime", en *Wordsworth and Coleridge. Studies in Honor of G. M. Harper* (Princeton, 1939), págs. 192-219.

[45] Fragmento impreso por T. M. Raysor en *SP*, XXII (1925), 532-533.

[46] *BL*, II, 309.

[47] Notas marginales al *Kalligone* de Herder, en *NQ*, 10.ª ser., IV (1905). 342; *UL*, I, 117. Comp. *SC*, I, 222; *MC*, págs. 7, 12, 148; *TT*, pág. 188.

[48] *SC*, I, 178-179; *BL*, II, 248.

[49] *BL*, II, 26, 64.

[50] *BL*, II, 227.

[51] *BL*, II, 249, 242.

[52] *L.*, pág. 372; *BL*, II, 18-20; *SC*, II, 87, 230, 148; *MC*, pág. 343.

[53] *UL*, I, 71. Para la interpretación de los himnos, comp. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu* (Boston, 1927), págs. 73-76.

[54] *PL*, pág. 179.

[55] *BL*, II, 14-16. Comp. *SC*, I, 218; II, 17, 91; *L.*, pág. 372.

[56] *TT*, pág. 71.

[57] *SC*, I, 126; *BL*, I, 22.

[58] *MC*, pág. 210.

[59] *BL*, II, 56, 68. Comp. observaciones sobre Bowles, *L.*, I, 404.

[60] *SC*, II, 148. Comp. *BL*, I, 59; *Fr.*, pág. 65.

[61] *L.*, I, 197; *BL*, I, 59; II, 122.

[62] *BL*, I, 107; *AP*, pág. 199. *L.*, I, 405-406. Véanse también las anotaciones marginales a Maass, citadas en la edic. de Sarah Coleridge de *BL* (1847), I, 1, 97 n. El "Einbilden" alemán no tiene nada que ver con "ein", uno.

[63] *Litterary Remains*, Londres, 1836, II, 59. Basado en *SC*, II, 81. Comp. *BL*, II, 20; *SC*, I, 218; II, 95-96.

[64] *MC*, pág. 286; *SC*, II, 168; I, 198; *UL*, I, 268-269.

[65] *AP*, pág. 186. *BL*, I, 167.

[66] *BL*, II, 12.

[67] *SC*, II, 36; *SC*, I, 5; *BL*, I, 153.

[68] Véase el artículo de John Bullitt y W. J. Bate, *The Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism*, en *MLN*, LX (1945), 8-15.

[69] Johann Nicolaus Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur* (reimpresión moderna, Berlín, 1913), p. ej., págs. 103, 112.

[70] Schelling, *Sämtliche Werke*, V, 386, 395; I, 357.

[71] Véase más arriba, págs. 58 y 120.

[72] *BL*, I, 193-194; publicado antes en *Omniana*, II, 13; *MC*, pág. 387. Comp. *L.*, I, 405.
[73] *MC*, pág. 38.
[74] *SC*, I, 166. Comp. II, 78.
[75] *AP*, pág. 10; *PL*, pág. 309; *TM*, pág. 25.
[76] *TM*, pág. 85.
[77] *BL*, II, 220, 255.
[78] *MC*, págs. 149-150.
[79] *BL*, II, 22-23.
[80] *BL*, II, 103. Sugerido por Bacon, *Advancement of Learning*, II, v, 3.
[81] *MC*, págs. 320-321.
[82] *BL*, II, 105.
[83] *BL*, II, 11.
[84] *BL*, II, 104-105.
[85] *BL*, II, 42. Sobre la pasión y su necesidad, comp. *ibid.*, pág. 68, y *Inquiring Spirit*, pág. 207.
[86] *SC*, I, 206; *BL*, II, 50. Comp. *SC*, II, 78. Comp. pág. 103.
[87] *L.*, pág. 374; *SC*, I, 218, 96. Comp. II, 136-137; *BL*, II, 43.
[88] *SC*, I, 209.
[89] *BL*, II, 28.
[90] *Inquiring Spirit*, pág. 193. *BL*, II, 39, 44. Notas marginales a *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* de R. P. Knight, publicadas por E. A. Shearer en *Huntington Library Quarterly*, I (1937), 73. Existen algunas dudas sobre si estas notas son de Wordsworth o de Coleridge.
[91] *SC*, II, 15, tomado del *Kalligone* de Herder. *SC*, II, 103; *AP*, pág. 5.
[92] *SC*, I, 209.
[93] *PL*, págs. 141, 179.
[94] *BL*, II, 11.
[95] *SC*, II, 65.
[96] *SC*, I, 163.
[97] *SC*, I, 164. Comp. II, 67; *BL*, II, 11.
[98] *TT*, págs. 48, 264.
[99] *BL*, II, 51, 53.
[100] *MC*, págs. 337-338.
[101] *BL*, II, 9-11; *SC*, I, 223.
[102] *SC*, I, 205.
[103] *UL*, II, 128.
[104] *BL*, II, 12, 14.
[105] *SC*, I, 50.
[106] *SC*, II, 131; I, 213; II, 73-74.
[107] *BL*, II, 18; *SC*, I, 213.
[108] *BL*, II, 95, 102.
[109] *MC*, pág. 217. Del mismo modo califica el estilo de la prosa moderna de "bolitas metidas en un saco, que se tocan sin adherirse" (*TT*, pág. 248).
[110] *PL*, pág. 290; *BL*, I, 11.

111 *PL*, pág. 290.
112 *TT*, págs. 259, 264-265.
113 *MC*, pág. 89.
114 *MC*, pág. 95.
115 *BL*, II, 18.
116 *MC*, págs. 88-89; *SC*, II, 168.
117 *SC*, I, 133, 234.
118 *MC*, págs. 42-43.
119 *SC*, I, 221, 231; II, 261; *MC*, págs. 88-89. Esta comparación procede de A. W. Schlegel, Viena, I, 7.
120 *BL*, I, 15.
121 *MC*, pág. 152.
122 *SC*, I, 75, 77-78; *MC*, pág. 45; *SC*, II, 16, 209.
123 *BL*, II, 56; *SC*, págs. 127-128, 204-205.
124 *PL*, pág. 442 (nota de Miss Coburn); *SC*, I, 200.
125 *SC*, II, 9.
126 *MC*, pág. 44. También *SC*, II, 130.
127 *MC*, pág. 300.
128 *L.*, II, 645.
129 *BL*, II, 33.
130 *BL*, II, 101; *MC*, pág. 50.
131 *BL*, II, 101-102.
132 *BL*, II, 106-107.
133 *SC*, I, 72, 137; II, 33.
134 *BL*, II, 33 n., 159.
135 *BL*, II, 259. Este pasaje parafrasea el discurso de Schelling. *Werke*, VII, 301. Comp. aquí, más arriba, pág. 91.
136 *Fr.*, pág. 328.
137 *MC*, pág. 43.
138 *BL*, II, 47.
139 Notas marginales, en *Revue de littérature comparée*, VII (1927), 139.
140 *Coleridge on Logic and Learning* (*LL*), pág. 136; *AR*, 119 n.; *Fr.*, 345; *BL*, II, 259.
141 *MC*, pág. 31.
142 *Statesman's Manual*, pág. 230.
143 *AR*, pág. 173 n.; *MC*, pág. 99.
144 *Statesman's Manual*, pág. 230.
145 *AR*, pág. 173 n.; *MC*, pág. 99.
146 *MC*, págs. 28-29.
147 *Fr.*, pág. 345.
148 *BL*, II, 120.
149 *MC*, pág. 436; *SC*, I, 212.
150 *BL*, I, 15.
151 *BL*, II, 67-68.
152 *MC*, págs. 244 y ss., 277 y ss.

153 *SC*, II, 103, 121-122, 137-138, 184, 190; también I, 38. Sobre Gaunt véase *SC*, I, 149, 153; II, 184.

154 *BL*, I, 189, 74; *LL*, pág. 126.

155 *BL*, II, 16-17.

156 *L.*, I, 404.

157 Véase el tomo I de la presente obra, págs. 175-176.

158 *BL*, II, 6.

159 *BL*, II, 189.

160 Glosas al libro de Knight, publicadas en *Huntington Library Quarterly*, I (1937), 83. Comp. más arriba, nota 90.

161 *Ibid.*, págs. 81, 84.

162 *MC*, pág. 325.

163 *MC*, pág. 373. Se refiere con ello al *Monk* de Lewis.

164 *BL*, II, 107.

165 *BL*, II, 109. Schopenhauer usa el término "ventrilocuismo" exactamente con el significado opuesto. Véase más arriba, pág. 347.

166 *AP*, pág. 166; *TT*, pág. 332. *AP*, pág. 167.

167 *MC*, págs. 344-345.

168 Por ejemplo, *SC*, II, 18; *BL*, II, 161; *SC*, I, 226; II, 192. El término "interesante" le viene de Friedrich Schlegel. Véase más arriba, pág. 19.

169 *SC*, I, 205-206.

170 *SC*, I, 196. Coleridge parafrasea aquí el artículo de Reynolds, *Idler*, número 82.

171 *MC*, págs. 170, 166.

172 *BL*, II, 109; *TT*, pág. 312; *MC*, pág. 44 n. Beaumont y Fletcher son llamados los "más líricos de nuestros dramaturgos"

173 *BL*, págs. 106-107; *SC*, I, 139, 147.

174 *SC*, I, 226; *BL*, II, 11.

175 *SC*, I, 138, 142. Dicha etimología aparece en la *Symbolik* de F. Creuzer (2.ª edic., 1819, pág. 46), con referencias a Scheidius y Lennep.

176 *SC*, I, 138, 142.

177 *MC*, pág. 342.

178 *BL*, II, 163-164.

179 *MC*, pág. 179; *SC*, II, 216, 73; I, 203.

180 Publicado por T. M. Raysor en *SP*, XXII (1925), 531. Como *Erwin* vió la luz en 1815, esta nota tiene que ser posterior.

181 *MC*, pág. 7; *SC*, I, 196-197; II, 265; *PL*, pág. 291; *Inquiring Spirit*, pág. 152.

182 *SC*, I, 176; II, 262.

183 *MC*, pág. 165.

184 *BL*, II, 209.

185 *SC*, I, 244. Comp. II, 140; *SC*, II, 125. Y añádase: "Shakespeare no es de ningún tiempo. Su estilo no es el de su época". *TT*, pág. 311.

186 *MC*, pág. 168.

[187] *L.*, págs. 425-427; *UP*, I, 263-265; *Inquiring Spirit*, págs. 152-153; *L.*, pág. 515; *UL*, II, 175-176.

[188] *L.*, pág. 426.

[189] *BL*, I, 139. Coleridge no parece familiarizado con los *Nibelungos*, ni aun con los libros de caballerías. En Gotinga leyó los *Minnesinger* (*BL*, I, 140).

[190] *MC*, págs. 27-28. Cuenta el argumento de *Iwain and Gawain* siguiendo a Ritson. *MC*, págs. 15-16.

[191] *MC*, págs. 145-157, 24-26, 22-24, 26-27. A Petrarca le trata brevemente en *PL*, págs. 292-294, y le cita muchas veces; véase, por ej., *AP*, págs. 262-263; *BL*, I, 151; *Fr.*, págs. 42-43. Coleridge conocía bastante bien las obras latinas de Petrarca.

[192] Sin embargo, hay pocas pruebas de que Coleridge los conociera y les fuera deudor. Véase R. W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry*, Chapel Hill, 1931, págs. 233-239.

[193] *SC*, I, 25.

[194] *SC*, I, 26.

[195] Véase más arriba, págs. 29 y 36-37.

[196] *SC*, I, 37.

[197] *SC*, I, 30.

[198] *SC*, I, 47.

[199] *SC*, I, 233.

[200] *SC*, I, 49. A. C. Bradley quiere justificar la frase de Coleridge, aunque no está del todo de acuerdo con ella, en *Shakespearean Tragedy*, Londres, 1904, págs. 209 y ss., esp. pág. 228 n.

[201] *MC*, págs. 145-157, 157-190, 218.

[202] *MC*, págs. 130, 126.

[203] *BL*, II, 110, 112.

[204] *L.*, págs. 684-688 (carta a C. A. Tulk, 1818). Véase R. B. McElderry, *Coleridge on Blake's "Songs"*, en *MLQ*, IX (1948), 298-302.

[205] Sobre la *Hydrotaphia* de Browne, *MC*, pág. 271 (carta que data de 1804). Comp. la justa crítica que formula Hazlitt, en Howe, págs. 6, 340-341. Añádase: "¿Qué es *El rey Lear?* — Es *Sturm und Drang*" (*MC*, pág. 45 n.; sin fecha).

[206] *BL*, II, 12, 15.

VII: HAZLITT, LAMB Y KEATS

A) Bibliografía

Hazlitt: citas, por *The Complete Works*, edic. P. P. Howe, 21 vols., Londres, 1930 (abrev., Howe). Hay de él dos buenas biografías modernas: la de P. P. Howe, Londres, 1922 (otra edic., 1949), y la de Catherine Macdonald Maclean, *Born under Saturn*, Nueva York, 1944. El mejor estudio es el de

Elisabeth Schneider, *The Aesthetics of William Hazlitt,* Filadelfia, 1933. John Bullitt, *Hazlitt and the Romantic Conception of Imagination, PQ,* XXIV (1945), 343-361, expone sugerencias importantes. Excelentes comentarios en *Criticism: The Major Texts,* edic. W. J. Bate, Nueva York, 1952, págs. 281-292. El libro de Karel Štěpanik, *W. H. jako literární kritik,* Brno, 1947, en lengua checa, vale poco. Los ensayos de Garrod, Ker, Saintsbury y Virginia Woolf son ligeros.

Lamb: citas, por *Works,* edic. Thomas Hutchinson, Oxford, 1924, vol. I, titulado *Miscellaneous Prose, Elia, Last Essays of Elia* (abrev., Hutchinson), y por *Letters,* edic. E. V. Lucas, 3 vols., Londres, 1935 (abrev., *Letters).* Los libros clásicos de E. V. Lucas y Derocquigny apenas hablan de la crítica. De interés es la breve introducción de E. M. W. Tillyard a su antología *Lamb's Literary Criticism,* Oxford, 1923.

Keats: cito las *Letters* por la edición (4.ª) de M. B. Forman, Oxford, 1952 (abrev., *Letters);* y los ensayos por *The Complete Works,* edic. H. B. Forman, Londres, 1901, vol. III. Crítica de Keats: Clarence D. Thorpe, *The Mind of John Keats,* Oxford, 1926, y James R. Caldwell, *John Keats' Fancy,* Ithaca (N. Y.), 1945, son las obras más útiles. Walter J. Bate, *Negative Capability,* Cambridge (Mass.), 1940, ofrece ideas sugestivas; C. D. Thorpe trata de *Keats and Hazlitt* en *PMLA,* LXII (1947), 487-502.

B) Notas

1 Howe, V, 167.

2 *Ibid.,* XI, 32-33; VII, 115; XVI, 123.

3 *Ibid.,* I, 130.

4 *Ibid.,* XVI, 123. Para un análisis más completo de las relaciones de Hazlitt con Kant, véase mi *Kant in England,* Princeton, 1931, págs. 164-171.

5 Howe, XVI, 110, 137.

6 *Ibid.,* págs. 134-136.

7 *Ibid.,* pág. 115.

8 *Ibid.,* IV, 171.

9 Por ejemplo, *ibid.,* V, 48, 88; VI, 340 n.; IX, 255 n.; XIX, 206.

10 *Ibid.,* XVI, 58-59, 76-77. Sobre Stendhal véase más arriba, pág. 279.

11 *Ibid.,* IV, 171.

12 *Ibid.,* IX, 5.

13 *Table Talk,* 6 agosto 1832, pág. 192.

14 *Oxford Lectures on Poetry,* Oxford, 1909, pág. 105.

15 En la introducción a *Literary Criticism* de Lamb (Oxford, 1923), pág. ix.

16 *Letters,* I, 243-244.

17 *Ibid.,* I, 257. Alusión a *Othello,* IV, III, 137-140.

18 *Works,* edic. Hutchinson, pág. 127.

19 *Ibid.*, págs. 650-651.
20 *Ibid.*, pág. 677.
21 *Ibid.*, págs. 704-707.
22 Para detalles véase Robert D. Williams, *Antiquarian Interest in Elizabethan Drama before Lamb*, en *PMLA*, LIII (1938), 434; y Wellek, *Rise*, esp. págs. 99-101.
23 Hutchinson, págs. 59, 65.
24 *Ibid.*, págs. 63-64.
25 *Ibid.*, págs. 737 y ss., esp. pág. 743.
26 *Ibid.*, pág. 259.
27 *Ibid.*, pág. 70.
28 *Letters*, I, 362.
29 *Ibid.*, pág. 285.
30 Hutchinson, págs. 95-96 (es el ensayo dedicado a Hogarth, de 1811).
31 *Letters*, II, 437, 426, 411, 137.
32 *Ibid.*, I, 136-137, 240, 239.
33 Hutchinson, pág. 566.
34 Howe, V, 175.
35 *Ibid.*, VI, 301-302.
36 *Ibid.*, VI, 70.
37 *Ibid.*, XI, 64; VI, 96; V, 113.
38 *Ibid.*, V, 87.
39 *Ibid.*, V, 18.
40 *Ibid.*, IX, 81.
41 *Ibid.*, VI, 342.
42 *Ibid.*, págs. 38, 262, etc.
43 *Ibid.*, pág. 39.
44 *Ibid.*, págs. 42-43.
45 *Ibid.*, págs. 51, 320.
46 *Ibid.*, XI, 84, 179.
47 *Ibid.*, VI, 235.
48 *Ibid.*, pág. 247.
49 *Ibid.*, págs. 199, 254.
50 *Ibid.*, V, 97.
51 *Ibid.*, pág. 70.
52 *Eloisa to Abelard*, verso 160; *Rape of the Lock*, Canto II, verso 64.
53 Howe, VI, 340-341. Hazlitt cita una carta de Coleridge a un corresponsal desconocido (10 de marzo de 1804), que se había publicado en *Blackwood's Magazine*, VI (1819), 197-198. Comp. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, edic. T. M. Raysor, Londres, 1936, esp. pág. 271.
54 Howe, VIII, 208.
55 *Ibid.*, VII, 308.
56 *Ibid.*, XX, 262-263, 391.
57 *Ibid.*, VI, 39.
58 *Ibid.*, XX, 387.

59 *Ibid.*, XVI, 215-216.
60 *Ibid.*, V, 145.
61 *Ibid.*, IX, 44-45.
62 *Ibid.*, V, 1-2; IX, 45.
63 *Ibid.*, V, 5.
64 *Ibid.*, IV, 58.
65 *Ibid.*, XI, 308, 236.
66 *Ibid.*, IV, 151; V, 4. ¿Será "other" (otros) una errata por "our" (nuestros)?
67 *Ibid.*, pág. 3; XX, 211.
68 *Ibid.*, págs. 300, 298.
69 *Ibid.*, XIX, 77.
70 Esp. *ibid.*, VIII, 317 y ss.; XVIII, 77 y ss.; XX, 302 y ss.
71 *Ibid.*, págs. 297, 303-305. Comp. XII, 44 y ss., para los ataques a la abstracción.
72 *Ibid.*, IV, 77-78.
73 *Ibid.*, V, 50, 48, 47; VIII, 42.
74 *Ibid.*, VIII, 44; V, 53.
75 *Ibid.*, XII, 319-320.
76 *Ibid.*, XVI, 401.
77 *Ibid.*, V, 153.
78 *Ibid.*, VI, 128.
79 *Ibid.*, IV, 271.
80 *Ibid.*, pág. 74.
81 *Ibid.*, XII, 290.
82 *Ibid.*, VI, 109. Comp. XVI, 8-9.
83 *Ibid.*, XIX, 75.
84 *Ibid.*, VIII, 82-83.
85 *Ibid.*, IV, 75; XII, 334.
86 *Ibid.*, IX, 45.
87 *Ibid.*, V, 12.
88 *Ibid.*, XVI, 136.
89 *Ibid.*, VI, 8, 15.
90 *Ibid.*, págs. 63-64.
91 *Ibid.*, pág. 50.
92 *Ibid.*, pág. 320.
93 *Ibid.*, XVI, 43-44.
94 *Ibid.*, IV, 180.
95 *Ibid.*, V, 217; XX, 401.
96 *Othello*, I, III, 94-96. Citado por el mismo Hazlitt, Howe, IV, 205.
97 Howe, págs. 228, 233.
98 *Ibid.*, págs. 232, 237.
99 *Ibid.*, pág. 320.
100 *Ibid.*, págs. 207, 209.
101 *Ibid.*, XVI, 5-6; comp. VI, 106.

102 *Ibid.*, XVI, 218; V, 96.
103 *Ibid.*, XVI, 212.
104 *Ibid.*, XVIII, 305.
105 *Ibid.*, XIX, 29.
106 *Ibid.*, VI, 175, 180.
107 *Ibid.*, pág. 189.
108 *Ibid.*, V, 9.
109 *Ibid.*, IV, 161. Comp. XVIII, 5, 7.
110 *Ibid.*, V, 82-83.
111 *Ibid.*, XVI, 19, 20
112 *Ibid.*, VI, 35-36.
113 *Ibid.*, pág. 150.
114 *Ibid.*, págs. 33, 38.
115 *Ibid.*, pág. 347.
116 *Ibid.*, XVI, 76; VI, 35; XVI, 79.
117 Elisabeth Schneider, *The Aesthetics of William Hazlitt,* obra citada, trae un apéndice sobre las lecturas de Hazlitt.
118 J. M. Robertson, *Essays towards a Critical Method,* Londres, 1889, página 81.
119 Howe, VI, 268-269
120 *Ibid.*, IV, 358-360.
121 *Ibid.*, XI, 70, 75-76.
122 *Ibid.*, XVI, 266, 270, 280.
123 *Ibid.*, IX, 244-245; XVIII, 368 n.; XVI, 269; VIII, 254-255.
124 *Ibid.*, XI, 178-183. Sobre la escuela de crítica "ocultista", véase VIII, 225-226; XVII, 318.
125 *Ibid.*, VI, 192.
126 *Ibid.*, IV, 253.
127 *Ibid.*, XVI, 6.
128 *Ibid.*, V, 283.
129 *Ibid.*, VIII, 224-225.
130 Los ensayos y notas marginales pueden verse en el vol. III de *Complete Works* (1900-1901), edic. H. B. Forman. A ellos hay que añadir los contenidos en *Keats' Shakespeare,* edic. Caroline Spurgeon, Oxford, 1929.
131 Véase el detenido estudio de C. D. Thorpe, *Keats and Hazlitt,* en *PMLA,* LXII (1947), 487-502. El ejemplar de los *Characters* de Hazlitt que fué propiedad de Keats, se conserva hoy en la Universidad de Harvard; el texto, en Amy Lowell, *John Keats,* Boston, 1925, II, 587-590. Las otras referencias son de *Letters,* págs. 79, 309, 106, 56, 23.
132 *Letters,* pág. 71 (21 diciembre 1817).
133 *Ibid.*, pág. 95 (3 febrero 1818).
134 *Ibid.*, pág. 507 (agosto de 1820).
135 *Ibid.*, pág. 131 (9 abril 1818).
136 *Ibid.*, pág. 107 (27 febrero 1818).
137 *Ibid.*, págs. 222-223 (9 octubre 1818).

138 *Works,* edic. Forman, III, 256.

139 Versos 199-202, 148-149.

140 *Letters,* pág. 227 (27 octubre 1818). Adopto la corrección "informing" (en vez de "in forming") que ha sugerido G. Beaumont en *TLS,* 27 de febrero de 1930.

141 *Works,* II, 240.

142 Carta de Benjamin Bailey a Lord Houghton (7 de mayo de 1849). Citado por W. J. Bate, *The Stylistic Development of Keats,* Nueva York, 1945, pág. 51.

143 *Works,* III, 230.

144 *Letters,* pág. 67 (22 noviembre 1817).

VIII: MADAME DE STAËL Y CHATEAUBRIAND

A) Bibliografía

Sobre la crítica francesa véase, además de las obras de Michiels, Brunetière, Mustoxidi y Van Tieghem, citadas en nuestro tomo I, pág. 313, Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism,* Boston, 1912, que contiene capítulos dedicados a Madame de Staël y a Chateaubriand.

Críticos del Imperio: véase Sainte-Beuve, *M. de Féletz et la critique littéraire sous l'Empire,* en *Causeries du lundi* (1850), vol. I.

Geoffroy: sus artículos están reimpresos en *Cours de littérature dramatique,* 5 vols., 2.ª edic., París, 1825. Los cito por la fecha en que aparecieron en el *Journal des Débats* (abrev., *Débats).* Sobre Geoffroy véase Charles Marc Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire,* París, 1897 (abrev., Des Granges), obra excelente, aunque difusa y demasiado laudatoria.

Madame de Staël: las citas, por *Œuvres complètes,* 17 vols., París, 1820 (abrev., *Œuvres).* En la enorme bibliografía dedicada a su vida destacan los dos libros de David Glass Larg, *Madame de Staël. La vie dans l'oeuvre (1766-1800),* París, 1924, y *Madame de Staël. La seconde vie (1800-1807),* París, 1928. También, el de la Condesa de Jean de Pange, *Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël,* París, 1938.

Sobre las fuentes de *De l'Allemagne* comp. Oskar Walzel, *Frau von Staëls Buch De l'Allemagne und W. Schlegel,* en *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel,* Weimar, 1898, págs. 275-334; y Gertrude Emma Jaeck, *The Indebtedness of Madame de Staël to A. W. Schlegel,* en *JEGP,* X (1911), 499-534. Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël,* París, 1934, no acierta a establecer ninguna relación. La Condesa de Jean de Pange, *Madame de Staël et la découverte de l'Allemagne,* París, 1929, se limita a contar los hechos externos. Sobre la influencia de Mme. de Staël véanse los textos recogidos en Edmond Eggli (ed.) *Le Débat romantique en France 1813-1830,* vol. I (1813-1816), París, 1933. Investigaciones particulares: Gertrude Emma Jaeck, *Madame de Staël*

and the Spread of German Literature, Nueva York, 1915; Robert Calvin Whitford, *Madame de Staël's Literary Reputation in England,* Urbana (Ill.), 1918; Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique,* París, 1929; Carlo Pellegrini, *Madame de Staël; il gruppo cosmopolito di Coppet: influenza delle sue idee critiche;* Florencia, 1938.

Chateaubriand: citas, por *Œuvres complètes,* 25 vols., París, 1836, y *Mémoires d'outre tombe,* edic. E. Biré y P. Moreau, 6 vols., París, 1947. De la abrumadora bibliografía sigue siendo lo más sobresaliente, *Chateaubriand et son groupe littéraire,* 2 vols., 1849, de Sainte-Beuve. Hubert Gillot, *Chateaubriand. Ses idées; son action; son oeuvre,* París, 1934, presta atención a la crítica.

Discuten aspectos aislados Meta Helena Miller, *Chateaubriand and English Literature,* Baltimore, 1925, y Carlos Lynes, *Chateaubriand — Critic of the French Renaissance,* en *PMLA,* LXII (1947), 422-435.

B) Notas

1 Stendhal, *Racine et Shakespeare,* edic. P. Martino, París, 1932, I, 141. Pasajes parecidos en *Courrier anglais,* edic. H. Martineau, París, 1935, I, 21; HI, 134.

2 *Débats,* 24 de enero de 1804; 16 de febrero de 1805: "le bon goût, la saine morale, et les bases éternelles de l'ordre social". Citado por Des Granges, *Geoffroy,* págs. 173, 176.

3 *Débats,* 25 de enero de 1804; 11 de octubre de 1803 (Des Granges, páginas 179, 168).

4 *Débats,* 23 y 29 de enero de 1805. Des Granges, págs. 169-170. *Ibid.,* 26 de junio de 1807: "les fripons sont dans la société, et la vertu règne sur le théâtre" (Des Granges, pág. 166).

5 *Année Littéraire* (1785), I, lettre III (Des Granges, págs. 70-71).

6 *Débats,* 11 de abril de 1803: "un amas de folies"; 22 de setiembre de 1800: "une série d'absurdités"; 4 de junio de 1804: "ce monument de la barbarie anglaise"; *ibid.:* "un Hottentot emprisonné dans des vêtements européens" (Des Granges, págs. 327-328).

7 *Année littéraire* (1801), III, n.º 18 (Des Granges, págs. 88-89).

8 *Débats,* 3 de enero de 1804; 27 de agosto de 1801 (Des Granges, páginas 273, 369). *La surprise de l'amour* es el título de una comedia de Marivaux.

9 *Année littéraire* (1787), I, lettre 1 (Des Granges, pág. 56).

10 *Œuvres* (1820), IV, 25: "L'influence de la religion, des moeurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les moeurs et les lois".

11 *Ibid.,* págs. 4-5, 258.

12 *Ibid.,* pág. 196: "La tristesse passionnée des habitants d'un climat nébuleux"; pág. 259: "l'image de la fraicheur, des bois touffus, des ruisseaux limpides ...l'ombre bienfaisante qui doit les préserver des brûlantes ardeurs du soleil".

13 *Ibid.*, págs. 85, 104, 126, 129.

14 *Ibid.*, págs. 87-88.

15 *Ibid.*, pág. 248.

16 *Ibid.*, págs. 284, 308: "un assez grand nombre de poètes anglais s'écarta du caractère national, pour imiter les Italiens".

17 *Ibid.*, pág. 242: "L'Arioste est le premier peintre, et par conséquent peut-être le plus grand poète moderne".

18 *Ibid.*, pág. 282.

19 *Ibid.*, pág. 300: "caricatures populaires".

20 *Ibid.*, págs. 300-301.

21 *Ibid.*, pág. 315: "cette sombre imagination... est cependant la couleur générale de la poésie anglaise".

22 *Ibid.*, pág. 395: "tous les genres de volupté de l'âme".

23 *Ibid.*, pág. 392: "Il n'a rien découvert, mais il a tout enflammé".

24 *Ibid.*, pág. 31: "La vertu devient alors une impulsion involontaire, un mouvement qui passe dans le sang".

25 *Ibid.*, pág. 404: "c'est l'homme alors qu'il peut sauver l'innocence, c'est l'homme alors qu'il peut renverser le despotisme, c'est l'homme enfin lorsqu'il se consacre au bonheur de l'humanité".

26 *Ibid.*, pág. 511: "dans le siècle du monde le plus corrompu".

27 *Ibid.*, pág. 498 n.

28 Véase la reseña de Fontanes en *Œuvres*, París, 1859, II, 160-205; fué publicada por primera vez en *Mercure de France*, 1800. Para la reseña de Chateaubriand véase más abajo, nota 66.

29 Publicado en *Magasin Encyclopédique*, V (1799), 44-65, 214-235 y reimpreso en Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Berlín, 1904, III, 1-29.

30 Analizo estos artículos y la relación que plantean, en *Kant in England*, Princeton, 1931, págs. 143-158.

31 Friedrich Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, edic. J. Körner, Francfort, 1935, págs. 223-257, recoge apuntes (en francés) de una de las lecciones particulares que dió a Madame de Staël.

32 *Œuvres*, X, 464; XI, 102; X, 462-463. Una lista más extensa de paralelismos en el artículo de Walzel, que hemos citado en la bibliografía.

33 *Œuvres*, X, 274: "La poésie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus des larmes". X, 276: "la poésie des Germains... se sert de nos impressions personnelles pour nous émouvoir: le génie qui l'inspire s'addresse immédiatement ă notre coeur".

34 Comp. *Œuvres*, X, 299-300; XI, 45: "Depuis quelque temps on a prétendu que pleurer ou rire ne prouve rien en faveur d'une tragédie ou d'une comédie; je suis loin d'être de cet avis". Véase XI, 48 sobre teoría cómica; XI, 136: "Partisan d'un goût simple et quelquefois même d'un goût rude".

35 *Ibid.*, X, 217, sobre Wieland; XI, 45, sobre Kotzebue; XI, 2 y ss., sobre Werner.

36 Dora Hensler, *Lebensnachrichten*, Hamburgo, 1838-1839, I, 579: "Er

kann es nicht einmal vor dem Drucke eingesehen haben". Carta del 25 de enero de 1814.

37 *Œuvres,* XI, 133: "La description animée des chefs-d'oeuvre"

38 *Ibid.,* X, 210, 303-304.

39 *Ibid.,* pág. 209.

40 *Ibid.,* pág. 234: "On ne peut donner de la vie aux objets de l'art que par la connaissance intime du pays et de l'époque dans laquelle ils ont existé... en s'aidant à la fois de l'imagination et de l'étude, on récompense le temps, et l'on refait la vie".

41 *Ibid.,* págs. 247-248: "Il faut avoir une âme que la tempête ait agitée, mais où le ciel soit descendu pour ramener le calme".

42 *Ibid.,* págs. 446, 447.

43 *Ibid.,* pâgs. 470-471; 484-485; 496-498.

44 Por ejemplo, *Die Braut von Korinth, Der Gott und die Bajadere, Der Fischer, Der Zauberlehrling.*

45 *Œuvres,* pág. 544: "Le délire de l'esprit". X, 506: "Le cauchemar de l'esprit".

46 *Ibid.,* XI, 89 y ss., 93 y ss.

47 *Ibid.,* pág. 94: "Paresse de coeur".

48 *Ibid.,* pág. 101: "Il faut, dans nos temps modernes, avoir l'esprit européen".

49 *Ibid.,* pág. 107. Comp. Fernand Baldensperger, *Le Songe de Jean Paul dans le romantisme français,* en *Alfred de Vigny,* París, 1912, págs. 159-176. Véase también Albert Béguin, *Le Songe de Jean Paul et Victor Hugo, Revue de littérature comparée,* XIV (1934), 703-713.

50 *Œuvres,* XI, 97-98, 50 y ss.

51 *Ibid.,* pág. 2: "le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne". Sobre *Atila* véase XI, 11-12.

52 *Ibid.,* págs. 18-22.

53 *Ibid.,* X, 200: "Il faut... que le Français soit religieux, et que l'Allemand soit un peu mondain".

54 *Ibid.,* pág. 218: "L'originalité nationale vaut mieux, et l'on devait, tout en reconnaissant Wieland pour un grand maître, souhaiter qu'il n'eût pas de disciples".

55 *Ibid.,* pág. 276: "La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire".

56 *Ibid.,* pág. 304: "Un poème épique n'est presque jamais l'ouvrage d'un homme, et les siècles mêmes, pour ainsi dire, y travaillent... les personnages du poème épique doivent représenter le caractère primitif de la nation".

57 *Ibid.,* págs. 340-341: "Rien ne serait donc plus absurde que de vouloir à cet égard imposer à toutes les nations le même système".

58 *Ibid.,* págs. 425, 226. Sobre la *Braut von Korinth* véase *ibid.,* págs. 312, 483, 525.

59 *Ibid.*, XI, 33: "Il faut pour la tragédie, des sujets historiques ou des traditions religieuses qui réveillent de grands souvenirs dans l'âme des spectateurs".

60 *Ibid.*, pág. 82: "Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su bien amalgamer par son jeu?".

61 *Ibid.*, pág. 145: "Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres... On se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit".

62 Reimpreso en Eggli, *Le Débat romantique*, págs. 217-240.

63 *Tag- und Jahreshefte* (1804); *Werke*, XXX, 134: "Jenes Werk über Deutschland... ist als ein mächtiges Rüstzeug anzusehen, das in die chinesische Mauer antiquierter Vorurteile, die uns von Frankreich trennte, sogleich eine breite Lücke durchbrach". Otras cartas y conversaciones menos favorables se citan en Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël*, París, 1929, páginas 241 y ss.

64 La reseña de Jean Paul puede verse en *Heidelberger Jahrbücher* (1815), o en *Kleine Bücherschau*, edic. Berend, *Sämtliche Werke*, XVI. Carlyle tradujo esta reseña para *Fraser's Magazine* (1830); está reimpresa en sus *Works*, Centenary edic., XXVI, 476-502.

65 *Deutsche Worte über die Ansichten der Frau v. Staël von unserer poetischen Litteratur in ihrem Werk über Deutschland*, Heidelberg, 1814, 250 págs.

66 En una carta dirigida a Fontanes y publicada en *Mercure de France*, 22 de diciembre de 1800. Está recogida en *Œuvres*, XIII, 289-315, y también en *Correspondance Générale*, edic. Louis Thomas, París, 1912, I, 23-43.

67 *Œuvres*, XIII, 290: "Vous n'ignorez pas que ma folie est de voir *Jésus-Christ* partout, comme Madame de Staël la *perfectibilité*".

68 *Ibid.*, XI, 15: "La religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres".

69 *Ibid.*, págs. 279 y ss. (*Génie*, 2.ª Pte., lib. II, caps. II y ss.).

70 *Ibid.*, pág. 342: "C'est la chrétienne réprouvée, c'est la pécheresse tombée vivante entre les mains de Dieu" (*Génie*, 2.ª Pte., lib. III, cap. III).

71 *Ibid.*, XII, 222: "Que l'incrédulité est la principale cause de la décadence du goût et du génie" (*Génie*, 3.ª Pte., lib. IV, cap. V). XII, 229-30: "Aussi le dix-huitième siècle diminue-t-il chaque jour dans la perspective, tandis que le dix-septième semble s'élever à mesure que nous nous en éloignons; l'un s'affaise, l'autre monte dans les cieux" (*Génie*, 3.ª Pte., lib. IV, cap. V).

72 *Ibid.*, pág. 17: "C'est au christianisme que Bernardin de Saint-Pierre doit son talent pour peindre les scènes de la solitude" (*Génie*, 2.ª Pte., lib. IV, cap. III).

73 *Ibid.*, XI, 317-320; XII, 66-102 (*Génie*, 2.ª Pte., lib. II, cap. X; lib. V, caps. I-IV).

[74] En *Chateaubriand et son groupe littéraire,* edic. M. Allem (Garnier), I, 257 y ss., "Treizième leçon".

[75] *Œuvres,* II, 318: "L'oeuvre la plus parfaite du génie inspiré par la religion". Comp. el punto de vista de Voltaire, tan parecido, en el tomo I de esta obra, pág. 59.

[76] *Ibid.,* XII, 101. Sobre la influencia de Lowth comp. Madeleine Dempsey, *A Contribution to the Study of the Sources of the Génie du Christianisme,* París, 1928.

[77] *Œuvres,* XVII, 277: "D'abandonner la petite et facile critique des *défauts* pour la grande et difficile critique des *beautés*" *(Mélanges littéraires).*

[78] *Ibid.,* pág. 53: "Ecrire est un art... cet art a nécessairement des genres, et chaque genre a des règles... Racine, dans toute l'excellence de son art, est plus naturel que Shakespeare; comme l'Apollon, dans toute sa divinité, a plus les formes humaines qu'une statue grossière de l'Egypte".

[79] Sobre el *beau idéal* véase *ibid.,* XI, 322-323 *(Génie,* 2.ª Pte., lib. II, cap XI). Sobre "la belle nature", comp., por ejemplo, X, 5 (prólogo a *Atala):* "Peignons la nature, mais la belle nature: l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres". Sobre el gusto: XVII, 34, reseña de Young *(Mélanges):* "Le goût est le bon sens du génie; sans le goût, le génie n'est qu'une sublime folie". Sobre las reglas: XIV, 47 (prólogo a la 3.ª edic. de *Les Martyrs):* "La règle des trois unités, par exemple, est de tout temps, de tout pays, parce qu'elle est fondée sur la nature".

[80] *Ibid.,* XIV, 25 (prólogo a la 3.ª edic. de *Les Martyrs):* "Je ne veux rien changer, rien innover en littérature; j'adore les anciens; je les regarde comme nos maîtres; j'adopte entièrement les principes posés par Aristote, Horace et Boileau".

[81] *Ibid.,* XII, 70-71 *(Génie,* 2.ª Pte., lib. V, cap. II).

[82] *Ibid.,* XI, 259-260: "Nous sommes persuadés que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. On ne peint bien que son propre coeur, en l'attribuant à un autre; et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs" *(Génie,* 2.ª Pte., lib. I, cap. III).

[83] *Ibid.,* XII, 37-38: "Milton lui-même avait partagé cet esprit de perdition" *(Génie,* 2.ª Pte., lib. IV, cap. IX). XI, 259 (2.ª Pte., lib. I, cap. III), XI, 318-319 (2.ª Pte., lib. II, cap. X).

[84] *Mémoires d'outre tombe,* II, 202-203: "Une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé".

[85] *Ibid.,* VI, 293: "Elle ne chantera *quand la bise sera venue*".

[86] *Ibid.,* V, 307-310.

[87] *Œuvres,* XXII, 239 *(Essai sur la littérature anglaise,* I): "J'ai mesuré autrefois Shakespeare avec la lunette classique... microscope inapplicable l'observation de l'ensemble". Sobre Chaucer véase pág. 110. Sobre Spenser, pág. 230: "glacé et ennuyeux".

[88] *Ibid.,* págs. 286 y ss. *(Essai,* I): "les ombres ossianiques", "Génies mères", págs. 323-325.

[89] *Ibid.*, pág. 285 (*Essai*, I): "la perfection de l'ensemble et la juste proportion des parties".

[90] *Ibid.*, XXIII, 122, 128, 156, 164-165 (sobre teología), 159: "Le républicain se retrouve à chaque vers du *Paradis perdu:* les discours de Satan respirent la haine de la dépendance" (*Essai*, II).

[91] *Ibid.*, XII, 63: "Mais supposons que le chantre d'Eden fût né en France sous le siècle de Louis XIV, et qu'à la grandeur naturelle de son génie il eût joint le goût de Racine et de Boileau" (*Génie*, 2.ª Pte., lib. IV, cap. XVI).

[92] *Ibid.*, XXIII, 365 y ss. (*Essai*, II). Para la comparación con Byron, véanse págs. 380, 386.

[93] Citado por V. Giraud en su introducción a *Atala. Réproduction de l'édition originale*, París, 1906, págs. xxiv y ss.

[94] *Mémoires d'outre tombe*, VI, 160-161: "L'empéreur de Russie Alexandre? —Mort. L'empéreur d'Autriche François I? —Mort. Le roi de France Louis XVIII? —Mort... Personne ne se souvient des discours que nous tenions autour de la table du prince de Metternich: mais, ô puissance du génie! aucun voyageur n'entendra jamais chanter l'alouette dans les champs de Vérone sans se rappeler Shakespeare".

IX: STENDHAL Y HUGO

A) Bibliografía

Joubert: los *Pensées* se citan por *Les Carnets*, edic. A. Beaunier, 2 vols., París, 1938; y alguna rara vez por *Pensées*, edic. P. Raynal, París, 1888. Joubert ha sido estudiado en ensayos famosos por Sainte-Beuve, *Portraits Littéraires*, II, y *Causeries du lundi*, I, y por Matthew Arnold, *Essays in Criticism*, I; véase también el capítulo correspondiente de Babbitt, *Masters of Modern French Criticism*, y M. Gilman, *Joubert on Imagination and Poetry*, en *RR*, XL (1949), 250-260.

Stendhal: citas por las ediciones críticas Champion, especialmente *Racine et Shakespeare*, edic. Pierre Martino, 2 vols., París, 1925. Y, en su defecto, por los 79 vols. de la edic. Divan, París, 1926-1937. Los artículos de Stendhal destinados a revistas inglesas pueden verse reunidos y retraducidos al francés en *Courrier anglais*, edic. Divan, 5 vols., París, 1935-1936. Para su texto inglés he recurrido a las colecciones originales de las revistas. Gina Raya, *Stendhal*, Módena, 1943, consagra un capítulo a la crítica de nuestro autor. Los artículos ingleses de Stendhal fueron identificados por Doris Gunnel, *Stendhal et l'Angleterre*, París, 1909, y se discuten en René Dollot, *Stendhal journaliste*, París, 1948. Robert Vigneron, *Stendhal and Hazlitt*, en *MP*, XXXV (1938), 378-414, y el capítulo sobre Manzoni y Stendhal en P. Trompeo, *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, Roma, 1924, esclarecen las fuentes de Stendhal. Harry Levin, *Toward Stendhal* (Murray, Utah, 1945), nos ha dejado un buen ensayo de conjunto.

Sobre las polémicas románticas véase especialmente la instructiva *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, de René Bray, París, 1932, que enumera los viejos trabajos de Marsan, Séché, Souriau, etc.

Víctor Hugo: citas por *Œuvres complètes*, edic. definitiva, 43 vols., París, 1881. Sobre Hugo véase la edición de *La Préface de Cromwell*, de Maurice Souriau, s. f.; Ch.-Albert Rossé, *Les Théories littéraires de Victor Hugo*, Délémont, 1903; y John Hayward Thomas, *L'Angleterre dans l'oeuvre de Victor Hugo*, París, 1933.

B) Notas

1 De *Contemplations* (1856): "Réponse à une acte d'accusation".

2 *Œuvres complètes*, XVII *(Littérature et philosophie)*, pág. 130: "Qu'est-ce en effet qu'un poète? Un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue plus expressive. La poésie, ce n'est presque que sentiment, dit Voltaire".

3 *Pensées*, París, 1931, II, 283: "On ne peut peindre ce qu'on n'a pas senti". Comp. I, 120.

4 Carta a la Sra. Marquesa de Raigecourt (21 de mayo de 1819), en *Correspondance*, París, 1882, II, 36: "Il y a plus de poésie dans le plus petit coin d'un de ses tableaux que dans toutes nos poésies humaines".

5 *Œuvres complètes*, I *(Odes et ballades)*, 6.

6 En 1838 Chateaubriand publicó una breve selección de ellos, *Recueil et pensées*. En 1842 reunió Paul de Raynal otra más amplia, que cuenta con muchas reimpresiones. Hasta 1938 no se editó el texto completo de *Les Carnets*, con sus fechas, a cargo de André Beaunier. Pero hay 168 aforismos en los *Pensées* de Raynal que no han pasado a los *Carnets*.

7 *Carnets*, II, 595: "La lyre est, en quelque manière, un instrument ailé". *Ibid.*, pág. 604: "Les beaux vers sont ceux qui s'exhalent comme des sons ou des parfums". *Ibid.*, pág. 861: "Et il est certain que quiquonque n'aura jamais été pieux ne deviendra jamais poète".

8 *Pensées*, pág. 264: "A l'aide de certains rayons, il purge et vide les formes de matière, et nous fait voir l'univers tel qu'il est dans la pensée de Dieu même".

9 *Carnets*, II, 493: "J'appelle imagination la faculté de rendre sensible tout ce qui est intellectuel, d'incorporer ce qui est esprit, et en un mot, de mettre au jour sans le dénaturer ce qui est de soi-même invisible".

10 *Ibid.*, pág. 563: "De ceux en qui l'imaginative (faculté animale fort différente de l'imagination, faculté intellectuelle) domine. L'imagination est l'imaginative de l'esprit... L'imaginative se frappe. Elle est passive. L'imagination est active, créatrice" (1806).

11 *Ibid.*, I, 205, 260, 282: "Une espèce de mémoire... Un magasin où l'imagination puise... L'imagination est peintre. Elle peint dans notre âme et au dehors à l'âme des autres. Elle revêt d'images". Joubert llama a Addison "le plus sage des critiques" *(ibid.*, II, 482).

12 *Pensées,* pág. 275: "C'est les fourbir..., c'est refondre cette monnaie..., c'est renouveler, par le type, des empreintes effacées".

13 *Carnets,* I, 132: "Le caractère du poète est d'être bref, c'est-à-dire parfait, *absolutus,* comme disaient les Latins. Celui de l'orateur est d'être coulant, abondant, spacieux, épandu, varié, inépuisable, immense".

14 *Ibid.,* II, 478, 498: "le poète... les rend légers et leur donne de la couleur... Faire voltiger les mots..." Comp. carta a Molé (10 de marzo de 1805), *Pensées,* edic. Raynal, 340: "architecture de mots". *Carnets,* II, 646: "La pure essence dont il faut les assaisonner".

15 *Ibid.,* pág. 679: "Ceux à qui Racine suffit sont des pauvres âmes et de pauvres esprits... Admirable sans doute pour avoir rendu poétiques les sentiments les plus bourgeois et les passions les plus médiocres". *Ibid.,* página 859: "Notre véritable Homère, l'Homère des Français".

16 *Ibid.,* pág. 895: "Mais pour nous élever et pour ne pas être salis par les bassesses de la terre, il nous faut en tout des échasses".

17 Véanse la introducción y las notas de Martino a su edic. crítica de *Racine et Shakespeare.* Sobre Visconti, aquí, más arriba, pág. 292.

18 *Racine et Shakespeare,* I, 39: "Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. *Le classicisme,* au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères".

19 *Ibid.,* pág. 86: "un cache-sottise". *Ibid.,* pág. 97: "ce mot propre, unique, nécessaire, indispensable".

20 Sobre el *Luther, ibid.,* II, 223; sobre Collin, *Courrier anglais,* I, 212; sobre Mérimée, IV, 222 (en *London Magazine,* julio de 1825).

21 F. C. Green, *Stendhal,* Cambridge, 1939, págs. 165, 212, 214.

22 Identificadas por Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre;* reunidas y retraducidas al francés en *Courrier anglais,* edición Divan, 5 vols., París, 1935-1936.

23 *Histoire de la peinture en Italie,* edic. P. Arbelet, París, 1924, I, 269; II, 46 y ss.

24 Véase más abajo, nota 35.

25 *Racine et Shakespeare,* II, 258: "Et, quel qu'on soit, roi ou berger, sur le trône ou portant la houlette, on a toujours raison de sentir comme on sent et de trouver beau ce qui donne du plaisir".

26 *London Magazine,* I (1825), 280.

27 *Vie de Rossini,* edic. H. Prunières, París, 1922, I, 222: "Même en musique, pour être heureux, il ne faut pas en être réduit à examiner: voilà ce que les Français ne veulent pas comprendre; leur manière de jouir des arts, c'est de les juger".

28 Levin, *Toward Stendhal,* pág. 27.

29 *Mélanges de littérature,* París, 1933, III, 397.

30 Sobre Madame de Staël véase la carta de Stendhal a E. Mounier (26 de marzo de 1803), *Correspondance,* Divan, I, 117; y la dirigida a Pauline

(19 de septiembre de 1810), *ibid.*, III, 278. Sobre Chateaubriand véase, por ejemplo, *Mélanges intimes*, París, 1936, II, 98; sobre el *Itinéraire:* "Je n'ai jamais rien trouvé de si puant d'égotisme, d'égoïsme, de plate affectation et même de forfanterie".

31 La reseña de Balzac se publicó en *Revue Parisienne*, 25 de septiembre de 1840; y está recogida en sus *Œuvres complètes*, París, 1873, XXIII, 687-738; la carta de Stendhal (16 de octubre de 1840), figura en *Correspondance*, X, 267: "Voilà sans doute, pourquoi j'écris mal: c'est par l'amour exagéré pour la logique".

32 En el *London Magazine*, de marzo de 1825, "Steding" parece una corrupción de "Schelling"; comp. también *Correspondance*, VI, 37 (4 de diciembre de 1822): "Quant à l'Allemagne, l'absurdité de sa philosophie et la prétension d'être originale la gâtent tout à fait".

33 *New Monthly Magazine*, XII ("1824 Historical Papers"), págs. 557-558.

34 Sobre Manzoni véase *New Monthly* (Primera Parte, 1827), pág. 377; *Mélanges*, III, 391.

35 Sobre Schlegel véanse las acotaciones marginales de Stendhal en *Mélanges intimes*, I, 311, y en *Histoire de la peinture en Italie*, II, 54-55; es una larga nota sobre la crítica de Molière y la idolatría de Shakespeare. Otras referencias al escritor alemán, en *Racine et Shakespeare*, II, 269-270, y en las cartas a L. Crozet, *Correspondance*, IV (28 de septiembre de 1816), 371, "Schlegel reste un pédant ridicule"; *ibid.*, IV (1 de octubre de 1816), 389, "pauvre et triste pédant"; *ibid.*, V (20 de octubre de 1816), 15, "un petit pédant sec, confit de vanité allemande, mais fort savant"; *ibid.*, V (26 de diciembre de 1816), 28-29, "pédant pire que les La Harpe".

36 Véase más arriba, pág. 216.

37 *Racine et Shakespeare*, II, 119: "le père du romanticisme"; sobre el *Dictionary* de Johnson, *ibid.*, II, 70-71. El *Preface* de Johnson lo emplea Stendhal, *ibid.*, I, 16, y II, 14; y critica los comentarios de este autor a *Cymbeline*, en *Histoire de la peinture*, II, 84 n.

38 Sobre Byron véase *Racine et Shakespeare*, I, 35; II, 31; *London Magazine*, II (mayo, 1825), 136, 140; *New Monthly*, I (abril de 1828), 376; *ibid.*, I (mayo de 1826), 514.

39 Sobre Buratti véase *Mélanges intimes*, III, 373 y ss.; *London Magazine*, III (septiembre de 1825), 36; *Ibid.*, IV (enero de 1826), 23, 26; sobre Grossi véase *New Monthly*, I (mayo de 1826), 516.

40 *Racine et Shakespeare*, II, 165 y ss., 193 y ss.

41 *Ibid.*, II, 46, 62-63, 86, etc.

42 Artículo *La Comédie est impossible en 1836*, en *Mélanges de littérature*, III, 413 y ss.

43 *Le rouge et le noir*, edic. J. Marsan, París, 1923, I, 389: "On ne peut atteindre au vrai que dans le roman".

44 *Le rouge et le noir*, I, 133, cap. XIII: "Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin". Dicho atribuído a Saint-Réal. Comp. II, 224. Prólogo a *Armance*, edic. R. Lebèque, París, 1925, pág. 5: "Est-ce leur

faute si des gens laids ont passé devant ce miroir? De quel parti est un miroir?"

45 *Lucien Leuwen,* edic. Martineau, II, 36: "cela est vrai, mais vrai comme la Morgue, et c'est un genre de vérité que nous laissons aux romans in-12 pour femmes de chambre".

46 *Mélanges intimes,* II, 258-259: "En général, idéaliser comme Raphaël idéalise dans un portrait pour le rendre plus ressemblant".

47 *New Monthly Magazine* (diciembre de 1822), pág. 558. *Ibid.* (febrero de 1825), págs. 278-279.

48 *Mélanges de littérature,* III, 306: "L'habit et le collier de cuivre d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrire que les mouvements du coeur humain".

49 Manuscrito citado por Green, pág. 268: "L'action des choses sur l'homme, est-elle particulièrement le domaine du roman?".

50 *Mélanges de littérature,* III, 308: "Tout ouvrage d'art est un beau mensonge". Comp. *ibid.,* II, 106.

51 *Mélanges intimes,* II, 162: "sale pamphlet". Sobre *Han d'Islande* véase *The New Monthly Magazine,* "1823 Historical Papers", pág. 174.

52 *Œuvres complètes,* edic. Hetzel, I *(Odes et ballades),* prólogo a *Odes* (1824), pág. 8.

53 *Ibid.,* prólogo a *Odes* (1826), pág. 24: "la tragédie interdit ce que le *roman* permet; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc.".

54 *Œuvres complètes,* XXIV, 22; prólogo a *Cromwell* (1827): "Croit-on que Françoise de Rimini et Béatrix seraient aussi ravissantes chez un poète qui ne nous enfermerait pas dans la tour de la Faim et ne nous forcerait point à partager le repoussant repas d'Ugolin?".

55 *Ibid.,* pág. 23: "Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille... Ce que nous appellons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière".

56 *Ibid.,* págs. 29-30.

57 *Ibid.,* págs. 19-21.

58 En su *Mimesis,* Berna, 1946, *passim.*

59 *Ibid.,* pág. 548: "Une chose bien faite, une chose mal faite, voilà le beau et le laid de l'art"; pág. 547: "Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité; et, d'une autre part, les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle, seront ridicules, burlesques, hybrides, *laides*".

60 *Œuvres complètes,* I *(Odes et ballades),* prólogo a *Odes* (1826), pág. 26: "Ce qu'il est très important de fixer, c'est qu'en littérature comme en politique l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté; il en est même le résultat".

61 *Ibid.,* XVII *(Littérature et philosophie),* "But de cette publication" (1834), pág. 16: "Une idée n'a jamais qu'une forme, qui lui est propre, qui

est sa forme excellente, sa forme complète, sa forme rigoureuse, sa forme essentielle... Ainsi, chez les grands poètes, rien de plus inséparable, rien de plus adhérent, rien de plus consubstantiel que l'idée et l'expression de l'idée. Tuez la forme, presque toujours vous tuez l'idée".

62 *Postscriptum de ma vie* (París, 1901): "Le goût"; pág. 46: "La forme et le fond sont aussi indivisibles que la chair et le sang"; *ibid.*: "Utilité du beau"; pág. 18: "La forme est essentielle et absolue; elle vient des entrailles mêmes de l'idée"; pág. 24: "En réalité, il n'y a ni fond ni forme. Il y a, et c'est là tout, seulement le puissant jaillissement de la pensée... l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style".

63 *Œuvres complètes*, XVII *(Littérature et philosophie)*, "Idées au hasard"; págs. 284 y ss.: "cette double puissance de méditation et d'inspiration".

64 "But de cette publication", págs. 17 y ss.

65 *Ibid.*, pág. 32: "Il faut, après tout, que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise, et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui".

66 *Œuvres complètes*, XVIII *(William Shakespeare)*, 410: "transformer la charité en fraternité... l'oisiveté en utilité... l'iniquité en justice... la populace en peuple, la canaille en nation, les nations en humanité, la guerre en amour".

67 *Ibid.*, XVIII, 254: "Macbeth, c'est la faim"; pág. 257: "Othello est la nuit".

68 *Ibid.*, pág. 294: "le génie est une entité comme la nature, et veut, comme elle, être accepté purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser"; pág. 296: "J'admire tout, comme une brute... J'admire Eschyle, j'admire Juvénal, j'admire Dante, en masse, en bloc, tout... Ce que vous qualifiez défaut, je le qualifie accent".

69 *Ibid.*, pág. 238: "Un type ne réproduit aucun homme en particulier... il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrège pas; il condense. Il n'est pas un, il est tous"; pág. 239: "Une leçon qui est un homme, un mythe à face humaine tellement plastique qu'il vous regarde, et que son regard est un miroir, une parabole qui vous donne un coup de coude, un symbole qui vous crie gare, une idée qui est nerf, muscle et chair".

70 *Ibid.*, pág. 127: "Hamlet, c'est Oreste à l'effigie de Shakespeare"; página 255: "L'aïeul de Macbeth, c'est Nemrod".

71 *Ibid.*, pág. 211: "La grande plongeuse"; pág. 214: *totus in antithesi.* Shakespeare contiene en germen a Góngora, como Miguel Angel a Bernini, etcétera.

72 *Ibid.*, págs. 109 y ss., 125 y ss.

73 *Ibid.*, págs. 291 y ss., 257: "la jeune mamelle près de la barbe blanche".

74 *Ibid.*, pág. 245: "Les chefs-d'oeuvre ont cela d'immense qu'ils sont éternellement présents aux actes de l'humanité. Prométhée sur le Caucase, c'est

la Pologne après 1772, c'est la France après 1815, c'est la Révolution après Brumaire".

[75] La asistencia de Hugo a las representaciones de los dramas de Shakespeare, antes de escribir el prólogo de su *Cromwell*, es cosa que ha señalado Souriau, en *La Préface de Cromwell*, pág. 17. También en *Œuvres complètes*, XLVIII *(Victor Hugo Raconté*, II, 227).

X: LOS CRITICOS ITALIANOS

A) Bibliografía

Los folletos y artículos polémicos suscitados por el romanticismo están coleccionados en *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, edic. Egidio Bellorini, 2 vols., Bari, 1943. Sin embargo, los de Berchet deben verse en Giovanni Berchet, *Opere*, edic. Egidio Bellorini, vol. II, titulado *Scritti critici e letterari*, Bari, 1912.

Manzoni: citas por *Opere varie*, edic. M. Barbi y F. Ghisalberti, Milán, 1943, vol. II.

Foscolo: citas por *Opere edite e postume*, edic. E. Mayer y L. S. Orlandini, 11 vols., Florencia, 1939. Pero los artículos suyos que están retraducidos al italiano se citan según sus versiones inglesas.

Leopardi: *Tutte le opere*, Classici Mondadori, edic. F. Flora, 5 vols., Florencia, 1949: *Le poesie e le prose* (2 vols.); *Le lettere*, y *Zibaldone di pensieri* (2 vols.).

El único estudio general es el de Giuseppe A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Nápoles, 1905; hay reimpresión de Florencia, 1949.

Sobre Manzoni véase Joseph Francis De Simone, *Alessandro Manzoni: Esthetics and Literary Criticism*, Nueva York, 1946 (difusa exposición de las opiniones manzonianas). Hay buenos comentarios críticos en F. de Sanctis, *La Poetica di Manzoni* (1872), inserto en *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Bari, 1953, págs. 19-39; G. A. Levi, *Estetica Manzoniana*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, CVIII (1936), 25-270; y Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, 1942.

Tres libros se ocupan de la labor crítica de Foscolo: Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo, pensatore, critico, poeta*, 2.ª edic., Palermo, 1927; Mario Fubini, *Ugo Foscolo*, Turín, 1928; y Nicoletta Festa, *Foscolo critico*, Florencia, 1953, que contiene el análisis más completo y entusiasta. Véase también la introducción de Fubini a los *Saggi letterari* de Foscolo, Turín, 1926; reimpresa en *Romanticismo italiano*, Bari, 1953, págs. 106-160. F. Viglione, *Ugo Foscolo in Inghilterra*, Catania, 1910; E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo*, Cambridge, 1949, y *Ugo Foscolo, an Italian in Regency England*, Cambridge, 1953, dan más interés a lo biográfico. Emilio Santini, *Poesia e lingua nelle lezioni pavesi del Foscolo*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, CX (1937), 58-105, analiza el primitivo platonismo de Foscolo.

Sobre Leopardi véase el capítulo de Karl Vossler, *Leopardi*, Munich, 1923, y dos artículos: E. Bertana, *La mente di Giacomo Leopardi in alcuni suoi Pensieri di bella letteratura italiana e di estetica*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, XLI (1903), 193-283; y M. Fubini, *L'estetica e la critica letteraria nei Pensieri di Giacomo Leopardi, op. cit.*, XCVII (1931), 241-281. Romualdo Giani, *L'estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi* (Turín, 1904; 2.ª edic., 1929), trata de construir el sistema estético de Leopardi.

B) Notas

[1] Madame de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, en *Biblioteca italiana* (1816), artículo reimpreso en *Discussioni e polemiche*, edic. Bellorini, I, 7-8: "Dovrebbero a mio avviso gl' italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro citadini, i quali per lo più stanno contenti all' antica mitologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche".

[2] Lodovico di Breme, *Intorno all' ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, reimpreso *ibid.*, I, 25-56, esp. 39.

[3] En Giovanni Berchet, *Opere*, edic. Bellorini, II, 20: "Poesia de' morti, poesia de' vivi".

[4] *Ibid.*, pág. 38: "L'uomo non può pensare all' uomo lontano e posto in circonstanze diverse dalle sue con quell' interesse medesimo, con cui egli pensa a se stesso ed a' vicini. Le lagrime del povero contadino, l'angoscia del mandriano, la pace dell' eremita profanata ci faranno pietà".

[5] *Ibid.*, págs. 73-100.

[6] En *Discussioni*, I, 436 n.: "Non credo che sianvi stili essenzialmente romantici o essenzialmente classici".

[7] *Ibid.*, págs. 406-415.

[8] *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo. Ibid.*, II, 29-45 (sobre *Macbeth*, pág. 39).

[9] *Opere varie*, edic. Barbi y Ghisalberti, págs. 219-225: "Personaggi storici"; pág. 236: "personaggi ideali".

[10] *Ibid.*, pág. 363: "Si ce sont les grands génies qui violent les règles, quelle raison restera-t-il de présumer qu'elles sont fondées sur la nature, et qu'elles sont bonnes à quelque chose?"; pág. 332: "détruit l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie".

[11] *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, XXXVII, 166: "Für den Dichter ist keine Person historisch".

[12] Publicada por Goethe (en alemán), *ibid.* (23 enero 1821), págs. 182-184. El original italiano puede verse en *Carteggio*, edic. G. Sforza y G. Gallavresi, Milán, 1912, I, 520: "un fallo tutto mio, e che ne fu cagione un attaccamento troppo scrupoloso alla esattezza storica".

[13] *Opere varie*, pág. 615: "Proponendosi quel sistema d'escludere tutte le norme, che non siano veramente generali, perpetue, ragionevoli per ogni lato,

viene a renderne più scarso il numero, o almeno più difficile e più lenta la scelta".

14 *Ibid.*, pág. 630. Manzoni alude ahí a las figuras históricas que aparecen en las novelas de Scott, *The Monastery, Waverley* y *Quentin Durward.*

15 Gina Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste,* Florencia, 1908.

16 *Opere edite,* IV, 297: "In qualunque lavoro della immaginazione sta tutto nell' incorporare e identificare la realtà e la finzione"; pág. 317: "L'illusione... non acquista potere magico irresistibile, se non allorchè la verità e la finzione ritrovandosi faccia a faccia e in contatto, non solo perdono la loro naturale tendenza a cozzare fra loro, ma s'ajutano scambievolmente a riunirsi e confondersi e parere una cosa sola".

17 *Ibid.*, pág. 306: "Ma ciascuna produzione grande è un oggetto individuale che ha meriti diversi e caratteri distinti dalle altre"; pág. 313: "Ciascun dramma dello stesso poeta, se ha genio, è più o meno diverso dall' altro".

18 *Edinburgh Review,* XXIX (1818), pág. 465 n.

19 *Opere edite,* IV, 7: "critique comparative", "l'influence réciproque de la littérature et des moeurs". Carta a John Murray (1817).

20 Los dos artículos sobre Dante están en *Edinburgh Review,* XXIX (1818), 453-474, y XXX (1818), 317-351. *Narrative and Romantic Poems of the Italians,* en *Quarterly Review,* XXI (1819), 486-556. La reseña del *Tasso* de Wiffen, en *Westminster Review,* VI (1826), 404-445. Otras piezas menos importantes hay en *New Monthly Magazine, London Magazine, European Review,* y *Retrospective Review.* Véase la lista que da F. Viglione, *Ugo Foscolo in Inghilterra,* págs. 319-321.

21 *Opere edite,* IX, 315: "La regola capitale della Poesia", y X, 541.

22 *Historical Illustrations of the Fourth Canto of Childe Harold,* Londres, 1818, pág. 479.

23 *Opere edite,* IV, 298: "La poesia tende a farci fortemente e pienamente sentire la nostra esistenza". Comp. *Essays on Petrarch,* Londres, 1821, página 59.

24 Véase Emilio Santini, *Poesia e lingua nelle lezioni pavesi del Foscolo,* en *Giornale storico della letteratura italiana,* CX (1937), 58-107.

25 *Opere edite,* IV, 121: "Il poeta, il pittore e lo scultore non imitano copiando, —ma scelgono, combinano e immaginano perfette e riunite in una sola molte belle varietà che forse realmente esistono sparse e commiste a cose volgari". Comp. IV, 122, 124: "Esiste nel mondo una universale secreta armonia, che l'uomo anela di ritrovare come necessaria ă ristorare le fatiche e i dolori della sua esistenza"; pág. 127: "Il genere umano ha bisogno di vestire de' sogni della immaginazione la nojosa realità della vita".

26 *Essays on Petrarch,* pág. 172. Comp. *Opere edite,* III, 123.

27 *Edinburgh Review,* XXIX (1818), 460.

28 *Opere edite,* II, 70: "La letteratura è annessa alla lingua"; pág. 72: "La lingua è annessa allo stile, e lo stile alle facoltà intellettuali d'ogni individuo"; pág. 70: "conflato de' significati minimi ed accessorj".

29 *Dissertazione storica intorno ai druidi e ai bardi britanni* (1812), *Opere edite,* II, 347-380.

30 Sobre las *Grazie* véase *Opere edite,* IX, 208: "Tale fu forse la prima poesia". IX, 211: "Il sommo dell' arte". II, 337: "La poesia lirica canta con entusiasmo le lodi de' numi e degli eroi".

31 Reseña del *Tasso* de Wiffen, en *Westminster Review:* véase arriba, nota 20. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance* (1762), n.º 10: "De no ser por esas *mentiras* de la fantasía gótica, no estaría yo muy dispuesto a leer por segunda vez la *Gerusalemme Liberata*".

32 *Opere edite,* III, 370 y ss.

33 *Essays on Petrarch,* pág. 185.

34 *Edinburgh Review,* XXX (1818), 345.

35 *Lezioni di eloquenza,* pág. 197, citado en Donadoni, *Ugo Foscolo,* páginas 221-222: "Allorchè, in tempi d'una più avanzata civiltà, le facoltà del critico e del poeta vengono a combinarsi nei medesimi spiriti, nasce allora una novella poesia, meno franca, meno schietta, più brillante, mista di metafisica e di conoscenza del mondo. Essa é la poesia di Pope, d'Orazio, di Voltaire; le mediocri intelligenze la preferiscono; e le più elevate immaginazioni la disdegnano".

36 *Opere edite,* X, 464. Originariamente en *European Review,* IV (1824), 601-611.

37 *Historical Illustrations,* pág. 448.

38 *Opere edite,* IV, 175. También III, 275: "sommo critico".

39 Comp. E. Bottasso, *Foscolo e Rousseau,* Turín, 1941.

40 *Opere edite,* IV, 315, 305, 328.

41 *Edinburgh Review,* XXIX (1818), 465 n.

42 *Opere edite,* I, 519 (1818); sobre Milton, *Westminster Review,* VI (1826), 414.

43 Carta a Lady Dacre (1 marzo 1822); *Opere edite,* VIII, 60 y ss.; también V, 598 y s.

44 *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. La Baronessa di Staël Holstein ai medesimi,* fechada en 18 de julio de 1816, en *Poesie e Prose,* II, 597 y ss.; y *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica, ibid.,* págs. 467-549. Ambas fueron publicadas por primera vez en 1906.

45 *Ibid.,* pág. 599: "Se Europa non conosce Parini, Alfieri, Monti, Botta, la colpa non parmi d'Italia".

46 *Ibid.,* pág. 481: "Ecco dunque manifesta e palpabile in noi, e manifesta e palpabile a chicchessia la prepotente inclinazione al primitivo, dico in noi stessi, cioè negli uomini di questo tempo, in quei medesimi ai quali i romantici proccurano dl persuadere che la maniera antica e primitiva di poesia non faccia per loro. Imperocchè dal genio che tutti abbiamo alle memorie della puerizia si deve stimare quanto sia quello che tutti abbiamo alla natura invariata e primitiva, la quale è ne più ne meno quella natura che si palesa e

regna ne' putti, e le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi".

[47] *Ibid.*, pág. 486: "I nostri cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini".

[48] *Ibid.*, I, 694-697: "Della condizione presente delle lettere italiane" (1819).

[49] *Zibaldone*, I, 254, 86, 839; y 110, 113-116. De *Corinne* cita y comenta muchos pasajes.

[50] En *Poesie e prose*, II, 539-540, comenta algunos versos traducidos de Byron; en *Zibaldone*, I, 230, el *Corsair;* en II, 294 n., 471, compara al poeta inglés con Monti; en II, 681-682, tacha a Byron de frío y monótono.

[51] *Ibid.*, I, 243: "La lirica si può chiamare la cima, il colmo, la sommità della poesia". *Ibid.*, II, 1063: "vera e pura poesia in tutta la sua estensione". *Ibid.*, pág. 1283: "genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale".

[52] *Ibid.*, pág. 1284: "[La poesia] consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche".

[53] *Ibid.*, I, 29; sobre el sentimiento, *ibid.*, II, 1182; *Poesie e prose*, II, 516-517.

[54] *Zibaldone*, I, 505-506; *ibid.*, II, 1037-1038; sobre el proceso creativo propio, *Lettere*, págs. 477-478: "se l'inspirazione non mi nasce da sè, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello".

[55] *Ibid.*, II, 1182: "I lavori di poesia vogliono per natura esser corti".

[56] *Ibid.*, II, 1183: "Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è... finge, inventa, non imita... creatore, inventore, non imitatore". *Ibid.*, pág. 1182: "Il poeta è spinto a poetare dall' intimo sentimento suo proprio... dal bisogno d'esprimere de' sentimenti ch'egli prova veramente".

[57] *Ibid.*, pág. 14: "Una maggior capacità di dolore".

[58] *Ibid.*, I, 252-253: "Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni... servono sempre di consolazione".

[59] *Ibid.*, pág. 511: "La forza creatrice dell' animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infellcità".

[60] *Ibid.*, pág. 163: "Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensi-

bile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo".

61 *Ibid.*, pág. 828: "Ma la poesia, quanto è più filosofica, tanto meno è poesia".

62 *Ibid.*, pág. 829: "E quivi la filosofia nuoce e distrugge la poesia, e la poesia guasta e pregiudica la filosofia. Tra questa e quella esiste una barriera insormontabile, una nemicizia giurata e mortale, che non si può nè toglier di mezzo, nè riconciliare, nè dissimulare".

63 *Ibid.*, pág. 87: "Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia".

64 *Poesie e prose*, I, 157; *Zibaldone*, I, 738, 1145, 1372, 1216-1217.

65 *Ibid.*, II, 1063: "Il poema epico... non è che un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato".

66 *Ibid.*, pág. 1226: "L'epica, non solo per origine, ma totalmente, in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni ec., rientra nella lirica".

67 Sobre Wolf, *ibid.*, págs. 1147 y ss., 115-118; sobre los *Nibelungos, ibid.*, págs. 1261 y ss., donde se basa en Niebuhr (según la versión inglesa); sobre la métrica latina, *ibid.*, pág. 1268.

68 *Ibid.*, pág. 1181: "E infatti il poema epico è contro la natura della poesia: 1. domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza; 2. che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni d'esecuzione? la poesia sta essenzialmente in un impeto".

69 *Ibid.*, pág. 1182: "Direi che la drammatica spetta alla poesia meno ancora che l'epica... Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente de' caratteri e passioni altrui... Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de' sentimenti suoi proprii da esporre, tanto più sdegnerà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare".

70 *Ibid.*, pág. 1191: "Il romanzo, la novella ec. sono all' uomo di genio assai meno alieni che il dramma, il quale gli è il più alieno di tutti i generi di letteratura, perchè è quello che esige la maggior prossimità d'imitazione, la maggior trasformazione dell' autore in altri individui, la più intera rinunzia e il più intero spoglio della propria individualità, alla quale l'uomo di genio tiene più fortemente che alcun altro".

71 *Poesie e prose*, I, 424: "Quel miserabile mezzo dei nodi e viluppi intricatissimi in luogo della immagine continua viva ed efficace rappresentazione della natura e delle passioni umane".

72 *Zibaldone*, II, 473-476.

73 *Ibid.*, pág. 1230: "La *Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov' è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti".

74 *Poesie e prose*, II, 525, 518, etc.; *Lettere*, pág. 712: "Io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche" (1826).

75 *Zibaldone*, I, 499, 1425.

XI: LOS JOVENES ROMANTICOS ALEMANES

A) Bibliografía

Görres: citas por *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften,* I (1803-1808), edic. Günther Müller, Colonia, 1926, y *Ausgewählte Werke und Briefe,* edic. Wilhelm Schellberg, Kempten, 1911. Sobre Görres: Franz Schultz, *Josef Görres als Herausgeber, Literaturhistoriker, Kritiker,* Leipzig, 1902.

Jakob Grimm: *Kleinere Schriften,* edic. K. Müllenhoff y E. Ippel, 8 vols., Berlín, 1869-1890. Wilhelm Grimm: *Kleinere Schriften,* edic. G. Hinrichs, 4 vols., Berlín, 1881-1887. Además, me he servido de *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm* (la correspondencia), edic. Reinhold Steig, Stuttgart, 1904. *Jakob Grimm,* Berlín, 1885, de Wilhelm Scherer, y E. Tonnelat, *Les Frères Grimm: leur oeuvre de jeunesse,* París, 1912, son los mejores libros de conjunto.

Arnim: *Sämtliche Werke,* edic. W. Grimm, 22 vols., Berlín, 1839-1856, son de consulta obligada, aunque disten de estar completas. Véase también *Unbekannte Aufsätze und Gedichte,* edic. L. Geiger, Berlín, 1892. Sobre Arnim: Herbert R. Liedke, *Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim,* Nueva York, 1937. Los textos de Kleist los cito por la edic. de Erich Schmidt, 5 vols., Leipzig, 1904.

Adam Müller: las citas de *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* y *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland,* por las reimpresiones de Arthur Salz, Munich, 1920. *Über dramatische Kunst,* por *Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst,* 2.ª edic., Viena, 1817. Sólo he podido consultar *Von der Idee des Schönen* en la reimpresión facsímil (parcial) de *Phoebus,* 1924. Sobre Müller: Louis Sauzin, *Adam Heinrich Müller (1779-1829). Sa vie et son oeuvre,* París, 1937, 662 págs.; y Oskar Walzel, *Adam Müllers Aesthetik,* en *Romantisches,* Bonn, 1934, págs. 11-250.

B) Notas

Görres

[1] Josef von Görres, *Ausgewählte Werke und Briefe,* edic. Schellberg, I, 73 y ss.

[2] *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften,* edic. Günther Müller, I, esp. págs. 74, 49, 93, 98, 100, 118, 120.

[3] *Ibid.,* pág. 178: "Naturwerke wie die Pflanzen"; pág. 177: "Objekte unserer höchsten Verehrung, ehrwürdige Altertümer"; pág. 281: "der neue Garten der Poesie, das Eden der Romantik"; pág. 175: "der ächte, innere Geist des deutschen Volkes".

[4] En Schellberg, I, 349: "Wir glauben, Poesie sei eher gewesen als die Kunst, die Begeisterung sei vorangegangen und die Disziplin später gefolgt.

Wir glauben ganz unumwunden an die Existenz einer eigenen Naturpoesie, die denen, die sie üben, wie im Traume anfliegt, die nicht gelernt und nicht erworben, auch nicht in der Schule erlangt wird, sondern gleich der ersten Liebe ist, die der Unwissendste in einem Augenblicke gleich ganz weiss und ohne alle Mühseligkeit grade am besten dann übt, wenn er am wenigsten Studien gemacht und gradweise umso schlechter, je mehr er sie ergründet hat". Pág. 350: "Jedes exemplarische Kunstwerk... wird an den Tag gelassen, wie die Natur ihre Tiere und Pflanzen von sich gelassen".

[5] *Ibid.*, pág. 359: "ein treuer Spiegel des Volkes"; pág. 379: "lyrische Auswürfe, ein dramatisch episches Ganze... Denn ein unsichtbares Band geht durch alle Dinge". Comp.: "Die Nation selbst hat in diesen Gesängen ihr Inneres aufgetan", etc.

[6] En *Zeitschrift für Einsiedler,* reimpreso en *Arnims Tröst-Einsamkeit,* edic. F. Pfaff, 2.ª edic., Friburgo, 1890, págs. 43, 71, 117, 209: "Der gehörnte Siegfried und die Nibelungen". También en Müller, págs. 304, 316, 323, 330.

[7] Reseña reimpresa parcialmente en Schellberg, esp. pág. 410. Texto completo en *Heidelberger Jahrbücher für Literatur,* IV (2.ª mitad, 1811), 1201-1239.

[8] En *Morgenblatt für gebildete Stände* (1835), núms. 78-87. Esta reseña no ha sido reimpresa. Mis datos se basan en Schultz, *Josef Görres als Herausgeber, Litterarhistoriker, Kritiker,* págs. 217-219.

[9] *Heidelberger Jahrbücher,* IV, 1218: "lässt den Samojeden vor sich auf dem Kamele fliegend reiten, und den Araber mit Renntieren im Phaeton durch die Wüste fahren, und fliegende Fische oben im Lindenwipfel singen, dass die Nachtigallen horchen, und Meerkatzen aufmerksam in sentimentalen Romanen blättern".

[10] Müller, págs. 445-446: "Die Poesie verbirgt sich daher, wie jedes Heilige in die Dunkel der Mystik".

LOS HERMANOS GRIMM

[1] Para más detalles comp. Fritz Kabilinski, *Jakob Grimm als Romanist,* Gleiwitz, 1914.

[2] Véase *Kleinere Schriften,* edic. Müllenhoff y Ippel, IV, 100, 197, 218, 225, 416, 419, 421, 427. Grimm dió su apoyo a la obra de Vuk Karadžić

[3] *Ibid.*, VII, 537.

[4] *Ibid.*, I, 399-401.

[5] *Ibid.*, IV, 23, 27.

[6] *Ibid.*, pág. 75.

[7] *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm,* edic. Steig, pág. 116: "Die Poesie ist das, was rein aus dem Gemüt ins Wort kommt... die Volkspoesie tritt aus dem Gemüt des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des Einzelnen. Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiss keine zu nennen, sie ist durchaus nicht von einem oder zweien

oder dreien gemacht worden, sondern eine Summe des Ganzen... Mir ist undenkbar, dass es einen Homer oder einen Verfasser der Nibelungen gegeben habe. Die Geschichte beweist den Unterschied z. B. damit, dass kein gebildetes Volk mit aller Kraft und Anstrengung ein Epos hervorzubringen vermag, und es nie vermocht hat".

[8] *Ibid.*, págs. 117-118: "Die alten Menschen sind grösser, reiner und heiliger gewesen, als wir, es hat in ihnen und über sie noch der Schein des göttlichen Ausgangs geleuchtet... So ist mir nun die alte, epische Poesie, = Sagen-Mythengeschichte reiner und besser, ich will nicht sagen, lieber und näher, als unsere witzige, d. h. wissende, feine und zusammengesetzte... die alte Poesie hat eine innerlich hervorgehende Form von ewiger Giltigkeit... Ich sehe also in der Kunstpoesie... eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen".

[9] *Ibid.*, pág. 139: "Gar keine Werkstätten oder Überlegungen einzelner Dichter können in Betracht kommen".

[10] Por ejemplo, *ibid.*, pág. 139.

[11] Müllenhoff, IV, 13.

[12] *Ibid.*, pág. 84: "Die Poesie, das Epos ist nun gerade... diese irdische Glückseligkeit, worin wir weben und atmen, dieses Brot des Lebens; weiter und freier als die Gegenwart, enger und eingeschränkter als die Offenbarung".

[13] *Ibid.*, págs. 53-54, y *Reinhart Fuchs*, 1832.

[14] Müllenhoff, I, 375: "Der einzelne Dichter ist es also, in dem sich die volle Natur des Volks, welchem er angehört, ausdrückt, gleichsam einfleischt".

[15] *Ibid.*, págs. 74-77: "Italienische und Scandinavische Eindrücke" (1844).

[16] *Achim von Arnim*, pág. 140.

[17] Müllenhoff, IV, 401-402.

[18] Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften*, edic. G. Hinrichs, I, 100: "Die Unschuld und Bewusstlosigkeit in welcher das Ganze sich gedichtet hat".

[19] *Ibid.*, pág. 108: "denn das ist der Gang des menschlichen Geistes, dass er in seiner Fortbildung immer mehr nach Abrundung und Anmut strebt, in welche die Grossheit der ersten Idee allmählich versinkt und endlich ganz verschwindet".

[20] *Ibid.*, págs. 100, 112, 115: "weder direkt eingreifend in das Wesen echt deutscher Poesie... Manier, ganz ausser dem Geist des Volks".

[21] Carta (17 mayo 1809) de Jakob a Wilhelm, en *Briefwechsel zwischen Jakob und Wilhelm Grimm*, edic. H.. Grimm y G. Hinrichs, Weimar, 1881, pág. 98: "Sie lassen das Alte nicht als Altes stehen, sondern wollen es durchaus in unsere Zeit verpflanzen, wohin es an sich nicht mehr gehört... So wenig sich fremde edele Tiere aus einem natürlichen Boden in einen andern verbreiten lassen, ohne zu leiden und zu sterben, so wenig kann die Herrlichkeit alter Poesie wieder allgemein aufleben, d. h. poetisch; allein historisch kann sie unberührt genossen werden".

[22] Steig, pág. 124.

[23] Hinrichs, I, 266 y ss., reseña sobre Franz Horn, *Die schöne Literatur Deutschlands während des achtzehnten Jahrhunderts* (1812).

[24] *Ibid.*, págs. 241-242: "Wir sind einmal modern, und unser Gutes ist es auch, warum soll, was unsere Zeit errungen, sich nicht äussern dürfen und ist es möglich sie zu verleugnen?".

[25] Véase Benedetto Croce, *Poesia populare e poesia d'arte,* Bari, 1946.

[26] Véase Theodor Frings, *Minnesinger und Troubadours,* "Deutsche Akademie der Wissenschaften; Vorträge und Schriften", XXXIV, Berlín, 1949, y también Leo Spitzer, *The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories,* en *Comparative Literature,* IV (1952), 1-22; hay versión castellana: *Lingüística e historia literaria,* Gredos, Madrid, 1955, págs. 65-102.

[27] Comp. P. Bogatyrev y Roman Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens,* en *Donum Natalicium Schrijnen,* Nimega, 1929, págs. 900-913.

ARNIM Y KLEIST

[1] Achim von Arnim, *Sämtliche Werke,* Charlottenburg, 1845, XIII, 444.

[2] *Achim von Arnim und Clemens Brentano,* edic. R. Steig, Stuttgart, 1894, pág. 38. Carta del 9 de julio de 1802.

[3] *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm,* edic. Steig, páginas 109-110.

[4] *Ibid.*, págs. 135-136, 142. Véase también Steig (citado arriba en la nota 2), págs. 225, 229.

[5] Carta a A. W. Schlegel (26 septiembre 1808). Citado por Liedke, *Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim,* pág. 91.

[6] *Unbekannte Aufsätze und Gedichte,* edic. Geiger, pág. 235: "doch wer keinen Sinn dafür hat, dem würde er auch mit einer weitläufigsten Auseinandersetzung nicht aufgehen. Andern aber wäre es überflüssig".

[7] *Die Günderode,* edic. W. Oehlke, Berlín, 1920, pág. 434: "sollte es denn nicht auch eine unmittelbare Offenbarung der Poesie geben, die vielleicht tiefer, schauerlicher ins Mark eindringt, ohne feste Grenzen der Form? — Die da schneller und natürlicher in den Geist eingreift?".

[8] *Werke,* edic. Schmidt, IV, 148: "Brief eines Dichters an einen anderen"... "Sprache, Rhythmus, Wohlklang u. s. w., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich... nichts als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in Bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen".

[9] *Ibid.*, pág. 141: "Wir sehen, dass in dem Masse, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt".

[10] *Ibid.*, V, 328: "Jede erste Bewegung, alles Unwillkührliche ist schön; und schief und verschroben Alles, so bald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand!".

ADAM MÜLLER

1 *Vorlesungen*, edic. Salz, págs. 52-53.
2 *Ibid.*, pág. 54.
3 *Ibid.*, págs. 66-67.
4 *Ibid.*, pág. 92.
5 *Ibid.*, págs. 197-199.
6 *Vermischte Schriften* (1817), II, 325.
7 *Ibid.*, pág. 329.
8 Pronunciadas en 1806, impresas en 1808, y, con formato de libro, en 1812.
9 Pronunciadas en 1812, impresas en 1816.
10 *Vermischte Schriften*, II, 218-219: "niemand kann sagen, dass er die Griechen und die romantischen Dichter begreife, der die Römer und Franzosen verächtlich bei Seite setzt und so umgekehrt; es ist nur Ein Sinn, ein ewiger Sinn der Kunst, und dieser muss ruhig und belebend durch die Kunstformen aller Zeiten hindurchzuschreiten vermögen".
11 *Ibid.*, pág. 224.
12 *Zwölf Reden*, edic. Salz, pág. 106.
13 *Ibid.*, págs. 110-11: "Die französische tragische Bühne ist ein auseinandergelegter Rednerstuhl, aufgeschlagen für diesen bestimmten Ort, für diese bestimmte Zeit, für diesen Hof, für diese wahre Volksversammlung von Talenten, die über dem Jahrhundert Ludwig XIV. zusammenkamen. Die französische Tragödie... will eine ganz bestimmte Wirkung... Racine hat vor seinem Schreibtisch das Porträt seines grossen Monarchen, und sein ganzes Gefolge von Heldentum und Schönheit steht vor seiner Seele... er will Frankreich gefallen, und denkt nicht an mehr... Britannikus soll in dieser französischen Hoftracht erscheinen: das römische Kostüm beobachten wäre geschmacklos, weil der Redner aus seinen Schranken treten würde; die Verwandlung der Szene wäre geschmacklos, weil eine Prätension auf Natürlichkeit darin läge, die das ganze übrige Werk und seinen Charakter zerstörte. Die französische tragische Bühne verlangt im Ton aller Schauspieler eine Art von Gesang, der allen gemein ist: man will erinnert sein, dass eigentlich nur einer spricht: der Dichter, der rhetorische Dichter. Spräche jeder Schauspieler in seinem eignen Ton und Rhythmus, so wäre es ebenso geschmacklos, als wenn ein Redner seine Stimme verwandeln, seine Partei nachmachen wollte, während er sie redend einführt. Die französische Tragödie will den Tod nicht auf der Bühne dulden, wie überhaupt die rednerische Handlung durch kein Schauspiel, kein Spektakel irgendeiner Art, durch keine unnützen Requisiten unterbrochen werden soll".
14 *Ibid.*, págs. 113-114.
15 *Vorlesungen*, pág. 180.
16 *Vermischte Schriften*, II, 108.
17 *Ibid.*, pág. 167: "den Begriff der Ironie. Verlangen Sie eine deutsche Übersetzung des Worts, so weiss ich Ihnen keine bessre zu geben, als: Of-

fenbarung der Freiheit des Künstlers oder des Menschen".

18 *Ibid.*, pág. 175.

19 *Ibid.*, pág. 248: "indem ein Lust-Kapital entsteht".

20 *Ibid.*, pág. 184.

21 *Ibid.*, pág. 246.

22 *Ibid.*, pág. 185.

23 *Ibid.*, pág. 151.

24 *Ibid.*, pág. 154.

25 *Ibid.*, pág. 99: "ich pflege sie die Spiegelscenen zu nennen".

26 *Ibid.*, págs. 146, 150: "Himmelsfahrtmoment".

XII: LOS FILOSOFOS ALEMANES

A) Bibliografía

Solger: cito por los siguientes textos: *Erwin,* reimpres. de Rudolf Kurtz, Berlín, 1907; *Vorlesungen über Aesthetik,* Leipzig, 1829, y *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (en adelante citado abrev. como *NS*), edic. L. Tieck y F. von Raumer, 2 vols., Leipzig, 1829. Añádase *Tieck and Solger: the Complete Correspondence,* edic. Percy Matenko, Nueva York, 1933. Sobre Solger: Joseph E. Heller, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik,* Berlín, 1928; Maurice Boucher, *K. W. F. Solger: esthétique et philosophie de la présence,* París, 1934; y dos artículos de Oskar Walzel: *Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger,* en *Helicon,* I (1938), 33-50; y *Tragik bei Solger,* en *Helicon,* III (1940), 27-49.

Schleiermacher: hay dos ediciones de su estética: *Vorlesungen über die Aesthetik,* preparada por Carl Lommatzsch (Berlín, 1842), que reimprime los apuntes de las conferencias de 1832-1833, y *Schleiermachers Aesthetik,* Berlín, 1931, a cargo de Rudolf Odebrecht, que recoge las conferencias de 1819 y 1825. Las dedicadas a hermenéutica están recogidas en *Reden und Abhandlungen,* edic. L. Jonas, Berlín, 1835. El libro de W. Dilthey, *Leben Schleiermachers* (vol. I, Berlín, 1870; 2.ª edic., ampliada, 1922) es ya clásico, pero como sólo alcanza hasta 1802, tiene poco interés inmediato para nuestro tema. Sobre la estética de Schleiermacher véase el capítulo de B. Croce, *Estetica, ob. cit.,* y *L'estetica di Federico Schleiermacher,* en *Ultimi saggi,* Bari, 1948 (del mismo autor, 1.ª edición, 1933), págs. 161-179; y Rudolf Odebrecht, *Schleiermachers System der Ästhetik,* Berlín, 1932. Sobre la hermenéutica: Joachim Wach, *Das Verstehen,* 3 vols., Tubinga, 1926, I, 83-167.

Schopenhauer: citas por *Sämtliche Werke,* edic. Arthur Hübscher, 6 vols., Leipzig, 1937 (abrev., *H.*), y, en su defecto, por la edic. de P. Deussen, Munich, 1911-1942, de la que sólo hay publicados los vols. I-VI, VIII-XI, XIII-XVI. De *El mundo como voluntad y representación* hay traducc. inglesa de R. B. Haldane y J. Kemp, *The World as Will and Idea,* 3 vols., Londres, 1883-1886. El libro de André Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer,* París,

1913, es utilísimo. Sobre la teoría de la tragedia véase Oskar Walzel, *Tragik nach Schopenhauer und von heute,* en *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit,* Leipzig, 1922, págs. 524 y ss.

Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik,* reimpresión facsímil del original, en *Sämtliche Werke,* edic. Hermann Glockner, Stuttgart, 1928 (abrev., *SW*). En mis citas llamo vols. I, II y III a los vols. XII, XIII y XIV, que corresponden a los X, XI y XII de la edición original, 1832-1844. Para otras referencias utilizo también la reimpresión de Glockner. La traduc. inglesa, *The philosophy of Fine Art,* de F. P. B. Osmaston, 4 vols., Londres, 1920, la he usado sólo excepcionalmente en unos pocos ejemplos.

Sorprende que haya tan pocos estudios dedicados a la teoría literaria de Hegel. Sin embargo, véase Eduard von Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant* (vol. III de *Ausgewählte Werke,* Leipzig, s. f.); Bosanquet; Croce; y Helmut Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel,* Berlín, 1931. En lengua inglesa: Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer,* Nueva York, 1936; y el excelente ensayo de A. C. Bradley, *Hegel's Theory of Tragedy,* en *Oxford Lectures on Poetry,* Londres, 1909.

B) Notas

Solger

1 *Erwin,* edic. Kurtz, *passim.*

2 *Ibid.,* pág. 394.

3 Edic. K. W. L. Heyse, 1829.

4 Todo ello contenido en los dos vols. de *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel,* edic. Tieck y von Raumer. La correspondencia con Tieck está reeditada, con adiciones y notas, por Percy Matenko.

5 *Vorlesungen über Aesthetik,* pág. 129: "Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es ist das wirklich, was es bedeutet, ist die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit. Das Symbol ist also immer selbst wahr, kein blosses Abbild von etwas Wahrem".

6 *Ibid.,* pág. 187.

7 *Ibid.,* págs. 185, 115.

8 *Erwin,* pág. 387.

9 *Vorlesungen,* págs. 245, 247.

10 Véase *NS,* II, 555.

11 *Erwin,* pág. 391.

12 *Ibid.,* pág. 392.

13 *Ibid.,* pág. 387: "Ich erstaune, sprach Anselm hier, über deine Kühnheit, das ganze Wesen der Kunst in die Ironie aufzulösen, welches viele für Ruchlosigkeit halten möchten".

14 *Vorlesungen,* pág. 199: "denn ohne Ironie giebt es überhaupt keine Kunst".

[15] *Ibid.*, pág. 241: "die künstlerische Ironie. Sie macht das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus".

[16] *Ibid.*, pág. 245.

[17] *Ibid.*, pág. 242.

[18] *NS*, II, 513: "in beiden noch ausser der dramatischen Form ein inneres Gemeinsameres ist. Der ganze Widerstreit zwischen dem Unvollkommenen im Menschen und seiner höheren Bestimmung fängt an, uns als etwas Nichtiges zu erscheinen, worin etwas ganz anderes zu walten scheint als dieser Zwiespalt allein".

[19] *Ibid.*, pág. 514.

[20] *Ibid.*, pág. 567: "Mit der wahren Ironie ist es gerade umgekehrt: diese fängt erst recht an bei der Betrachtung des Weltgeschicks im Grossen".

[21] Véase su reseña (1828) de *NS*, en *Sämtliche Werke*, edic. Glockner, XX, 132-202.

[22] *Der Begriff der Ironie*, Munich, 1929, pág. 323.

[23] *NS*, II, 456.

[24] *Ibid.*, pág. 466.

[25] *Ibid.*, pág. 469.

[26] *Erwin*, pág. 258: "da er ihn doch recht als Märtyrer heiliger Gesetze geschmückt".

[27] *NS*, I, 177: "Das Drama ist die wahrste Darstellung der Gattung als des Erstgebornen und des Individuums als des Zweiten".

[28] Fr. Hebbel, *Tagebuch*, anotación fechada en 23 de julio de 1856.

[29] *NS*, II, 536.

[30] *Ibid.*, pág. 541.

[31] *Ibid.*, II, 572-575, y I, 574.

[32] *Ibid.*, II, 586.

[33] Comp. *ibid.*, pág. 600.

[34] *Ibid.*, pág. 617.

[35] *Ibid.*, pág. 620.

[36] Carta a Tieck, 4 octubre 1817. Matenko, págs. 376-378. *NS*, I, 558-560. Comp. pág. 544.

[37] Véase *ibid.*, pág. 636, y la carta a Tieck del 3 de agosto de 1818. Matenko, págs. 469-471. *NS*, I, 653-655.

[38] *Ibid.*, pág. 585.

[39] *Ibid.*, págs. 175-185 (1809). Comp. *Vorlesungen*, pág. 177.

SCHLEIERMACHER

[1] Véase R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik*, Viena, 1858, págs. 608-634 y Eduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlín, 1886, págs. 156-169. Von Hartmann llama a las conferencias de Schleiermacher "untuosos sermones vespertinos de un predicador ya algo chocho". H. Lotze,

Geschichte der Aesthetik in Deutschland, Munich, 1868, págs. 163-167, le despacha rápidamente.

2 Véase su edic. y su libro, que hemos citado en la bibliografía.

3 Sobre el Schleiermacher de los años mozos véase la hermosa biografía de Dilthey, y sus análisis de las cartas sobre *Lucinde,* 2.ª edic., págs. 540 y ss.

4 *Vorlesungen über die Aesthetik,* edic. Lommatzsch, págs. 67, 122: "unmittelbares Selbstbewusstsein".

5 *Ibid.,* pág. 58: "Das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk".

6 Los términos "Gefühl" (sentimiento) y "Stimmung" (estado de ánimo) prevalecen en las primeras conferencias, "Selbstbewusstsein" (autoconsciencia) en las últimas.

7 *Ibid.,* págs. 80-81: "es bildet nur den dunkeln Hintergrund, aus welchem das klar hervortritt, was ihn zur äusseren Production antreibt".

8 "Besinnung" o, algunas veces, "Besonnenheit". Véase Odebrecht, *Schleiermachers System,* págs. 82, 97. Sobre la imaginación, *ibid.,* pág. 103, y *Schleiermachers Aesthetik,* edic. Odebrecht, pág. 96. La distinción de Schleiermacher, evidentemente derivada de Tetens (véase Odebrecht, *System,* pág. 103), es idéntica a la trazada por Coleridge entre imaginación y fantasía; sólo le falta la superestructura de Schelling.

9 *Aesthetik,* edic. Odebrecht, pág. 4: "ein dunkler Ansatz zur Production".

10 *Ibid.:* "Ein Künstler würde schlecht zufrieden sein, wenn er in allen dasselbe hervorbrächte. Nur in unendlichen Modifikationen von Wirkungen kann sich das Mass eines Kunstwerkes produzieren. Nach dieser Ansicht also darf die Wirkung gar kein Gegenstand der Betrachtung sein".

11 *Ibid.,* pág. 87: "Jedes Kunstwerk muss absolut für sich selbst betrachtet werden, also seinen absoluten Wert haben". Comp. Lommatzsch, págs. 217 y siguientes.

12 Lommatzsch, págs. 118 y ss., 661 y ss., 690.

13 *Ibid.,* pág. 686: "Das ursprüngliche Kunstwerk ist das rein Innerliche und das Herausstellen in die Erscheinung ist ein zweiter Act; es gehört aber zu der Eigenthümlichkeit der Poesie, dass sie hier beides nicht so unterscheiden kann, weil der Dichter auch nur in sich in der Form der Sprache produziren kann".

14 *Aesthetik,* edic. Odebrecht, pág. 282: "Je mehr beides durchaus ineinander verwachsen ist, um desto mehr muss man es auch gleichsam auf einen Schlag entstanden denken".

15 *Ibid.,* págs. 36, 53, y *passim.* Estas distinciones son abandonadas en el último curso.

16 Lommatzsch, pág. 626: "Freie Productivität in der Sprache".

17 *Ibid.,* pág. 633: "eine Totalität von Wohlklang"; pág. 641: "Die innerliche Veränderlichkeit des Seins"; pág. 642: "die reine Subjectivität der inneren Gemütsstimmung".

18 *Ibid.,* pág. 642: "Die reine Objectivität des Bildes".

[19] Odebrecht, pág. 266: "Eine ganz strenge Verschiedenheit können wir hier so wenig als bei irgend etwas Lebendigen, wie die Kunst ist, erwarten".

[20] Lommatzsch, pág. 663.

[21] *Aesthetik,* edic. Odebrecht, pág. 88: "Nur die Volksgenossen verstehn sich mit unmittelbarer Lebendigkeit", en Lommatzsch, págs. 275 y ss.

[22] *Aesthetik,* edic. Odebrecht, págs. 74-75. Otra defensa parecida, en *Vertraute Briefe über Lucinde,* 1800.

[23] *Aesthetik,* edic. Odebrecht, pág. 287: "Die Reinigung der Leidenschaften soll die Kunst bewirken".

[24] *Reden und Abhandlungen,* edic. Jonas, pág. 351.

[25] *Ibid.,* pág. 382: "das Auslegen unterscheidet sich von dem Verstehen durchaus nur wie das laute Reden von dem innern Reden".

[26] *Ibid.,* pág. 354: "divinatorisch". Véanse también págs. 360, 364, 377.

[27] *Ibid.,* pág. 366: "dass alles einzelne nur verstanden werden kann vermittelst des ganzen, und also jedes Erklären des einzelnen schon das Verstehen des ganzen voraussetzt".

[28] Véanse los comentarios de Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History,* Princeton, 1948, págs. 19 y 33-35.

[29] *Reden,* págs. 359 y 375: "Morphologie der Gattung".

SCHOPENHAUER

[1] Nota marginal a las *Philosophische Schriften* de Schelling, Landshut, 1809, pág. 192 (obra a la que nos hemos referido más arriba en nuestro texto): impresa en *Handschriftlicher Nachlass,* edic. E. Grisebach, Leipzig, 1891-1893, III, 129: "Eine ganz verworrene Radotage". Alusiones favorables a Schelling hay en *Gespräche und Selbstgespräche,* edic. E. Grisebach, Berlín, 1902, pág. 72, y en *Briefwechsel und andere Dokumente,* edic. Max Brahm, Leipzig, 1911, pág. 274.

[2] *Sämtliche Werke,* edic. Hübscher, II, 231: "Es ist der schmerzenlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willendranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still".

[3] H., II, 293.

[4] H., III, 494-495: "Bauchredner".

[5] H., II, 293: "Der Darzustellende ist vom Darstellenden ganz verschieden".

[6] H., II, 295: "Als Subjekts des reinen, willenlosen Erkennens, dessen unerschütterliche, sälige Ruhe nunmehr in Kontrast tritt mit dem Drange des immer beschränkten, immer dürftigen Wollens: die Empfindung dieses Kontrastes, dieses Wechselspieles ist eigentlich was sich im Ganzen des Liedes ausspricht und was überhaupt den lyrischen Zustand ausmacht".

[7] Impreso en *Nachlass,* edic. Grisebach, II, 108-117.

[8] *Ibid.*, pág. 114.

[9] H., III, 467-468.

[10] *Nachlass*, II, 117. Este párrafo concluyente no fué añadido hasta 1840.

[11] H., II, 217: "Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt".

[12] H., II, 276.

[13] H., II, 286-287.

[14] H., II, 284.

[15] H., III, 488.

[16] H., II, 287; III, 489.

[17] H., III, 490.

[18] H., VI, 602.

[19] *Die Genesis des Systems*, en *Sämtliche Werke*, edic. Deussen, XI, 108-109: "Je weniger rhetorisch die Poesie ist, desto besser".

[20] H., VI, 557.

[21] H., VI, 550-551: "Das Unverständliche ist dem Unverständigen verwandt"; pág. 511: "Die erste, ja, schon für sich allein beinahe ausreichende Regel des guten Stils (ist) diese, dass man etwas zu sagen habe"; pág. 554: "Man gebrauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge"; página 561: "Der leitende Grundsatz der Stilistik sollte sein, dass der Mensch nur *einen* Gedanken zur Zeit deutlich denken kann".

[22] H., VI, 528, 578, 581-583, 533.

[23] H., II, 278; III, 451.

[24] *Philosophische Vorlesungen*, en Deussen, X, 343: "Es ist übrigens sehr merkwürdig, dass wir alle im Traum vollkomne Dichter sind". *Nachlass*, IV, 392.

[25] H., III, 488.

[26] Véase *Edita und Inedita*, edic. E. Grisebach, Leipzig, 1888, pág. 127. Nota marginal escrita en inglés por el propio Schopenhauer.

[27] H., VI, 598.

[28] H., VI, 597.

[29] H., II, 218: "So ist dagegen die Kunst überall am Ziel".

[30] H., II, 229, 236: "Das Kunstwerk ist bloss ein Erleichterungsmittel derjenigen Erkenntniss, in welcher jenes Wohlgefallen besteht... Das Versetzen in den Zustand des reinen Anschauens tritt am leichtesten ein, wenn die Gegenstände demselben entgegenkommen, d. h. durch ihre mannigfaltige und zugleich bestimmte und deutliche Gestalt leicht zu Repräsentanten ihrer Ideen werden, worin eben die Schönheit, im objektiven Sinne, besteht".

[31] H., III, 481. *Philosophische Vorlesungen*, en Deussen, pág. 176.

[32] *Ibid.*, pág. 192.

[33] H., II, 249.

[34] H., II, 248.

[35] *Philosophische Vorlesungen*, en Deussen, págs. 285, 302; sobre F. Schlegel véase más arriba, pág. 19.

[36] H., II, 230: "Störende Zufälligkeiten".

[37] H., III, 487.

[38] H., III, 492, y Grisebach, *Gespräche,* pág. 42.

[39] H., VI, 431. Sobre Werner véase *Briefe,* edic. Grisebach (1894), pág. 122. *Nachlass,* IV, 275: "obwohl ein *Scurra,* hat doch Genie".

[40] H., II, 297.

[41] *Philosophische Vorlesungen,* Deussen, pág. 335 n.

[42] *Gespräche,* pág. 69. *Briefwechsel,* edic. Brahm, pág. 277. H., VI, 463.

[43] H., II, 299.

[44] H., II, 300-301: "Sie zeigt uns das grösste Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch seltene Umstände, oder monströse Charaktere Herbeigeführtes, sondern als etwas aus dem Tun und den Charakteren der Menschen leicht und von selbst, fast als wesentlich Hervorgehendes".

[45] En H., II, 300; son versos de *La vida es sueño.*

[46] H., II, 299: "Die platte, optimistische, protestantisch-rationalistische, oder eigentlich jüdische Weltansicht".

[47] H., III, 495: "Der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph des Bösen... Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehn der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei".

[48] H., III, 496-497: "Ein empörendes Machwerk zu Gunsten der heidnischen Pfaffen". Sobre *El príncipe constante,* el drama calderoniano, comp. Wilhelm Gwinner, *Schopenhauers Leben,* Leipzig, 1878, pág. 77, donde se nos dice que Schopenhauer asistió a su representación en 1809.

[49] H., III, 499-500. *Philosophische Vorlesungen,* pág. 348. *Genesis des Systems,* Deussen, pág. 476.

[50] H., III, 500: "Fallhöhe".

[51] Especialmente en la Alemania de principios del siglo XX. Véase Oskar Walzel, *Tragik nach Schopenhauer und von heute,* en *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit,* Leipzig, 1922, págs. 524 y ss.; Georg Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas,* en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* XXVIII (1914), 303 y ss., 662 y ss.

[52] Josef Körner, *Tragik und Tragödie,* en *Preussische Jahrbücher,* CCXXV (1931), 58 y ss., 157 y ss., 260 y ss., esp. 274.

[53] H., III, 500: "Freilich aber muss es sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehn, was nachkommt".

[54] *Genesis des Systems,* pág. 465.

[55] H., II, 220.

HEGEL

[1] La tentativa de editar los cuadernos de notas no ha pasado más allá de un primer volumen, edic. Lasson, Leipzig, 1931. Nunca he podido conseguir un ejemplar de él.

2 *Sämtliche Werke,* XVI, XVII.

3 *Vorlesungen über die Aesthetik, SW,* I, 68: "In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt,* da das Geistige in ihr versinnlicht erscheint". Comp. págs. 110, 84, 46.

4 *SW,* I, 160: "Das sinnliche Scheinen der Idee".

5 *SW,* I, 419.

6 *SW,* I, 409, II, 4.

7 *SW,* II, 136, 234.

8 *SW,* I, 32, 151: "Ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfniss des Geistes zu sein".

9 *SW,* I, 130.

10 *SW,* III, 233.

11 *SW,* III, 342: I, 370; II, 118: "Es gehören feste Grundsätze dazu, mit welchen die Gegenwart in Widerspruch steht, eine Weisheit, die abstrakt bleibt, eine Tugend, die in starrer Energie nur an sich selber festhält".

12 *SW,* II, 233: "der Künstler darf nicht erst nöthig haben, mit seinem Gemüte in's Reine zu kommen, und für sein eigenes Seelenheil sorgen zu müssen: seine grosse, freie Seele muss von Hause an, ehe er an's Produciren geht, wissen und haben, woran sie ist, und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein".

13 *SW,* II, 236.

14 *SW,* II, 235.

15 *SW,* I, 302, 397; II, 182, 198, 205; y esp. la reseña de las *Nachgelassene Schriften* de Solger, en XVI, esp. 139-149.

16 *SW,* II, 235; III, 358.

17 *SW,* I, 35: "Die Kunst aber, weit entfernt... die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung".

18 *SW,* III, 226: "eine accidentellere Äusserlichkeit"; III, 227: "Das innere Vorstellen und Anschauen selbst".

19 *SW,* III, 227, 321.

20 *SW,* III, 274 y ss.

21 *SW,* III, 290: "Das echte Kunsttalent bewegt sich überhaupt in seinem sinnlichen Material wie in seinem eigentlichsten heimischen Elemente, das ihn, statt hinderlich und drückend zu sein, im Gegenteil hebt und trägt".

22 *SW,* III, 291: "Die Versification ist eine Musik, welche, obgleich in entfernter Weise, doch schon jene dunkle aber zugleich bestimmte Richtung des Ganges und Charakters der Vorstellungen in sich widertönen lässt"; III, 296, 299: "der dem Ganzen ein neues eigentümliches Leben gibt".

23 *SW,* III, 321-325.

24 *SW,* III, 580.

25 *SW,* I, 328, 397.

26 Véase el artículo completo sobre Solger, citado aquí más arriba, nota 15.

27 *SW,* I, 557-560.

28 *SW,* I, 558.

29 *SW*, I, 534, 539: "Eine Unterbrechung des Vorstellungsganges und eine stete Zerstreuung". Comp. pág. 525.

30 *SW*, I, 540.

31 *SW*, I, 539: "Homer, Sophocles, bleiben, obschon auch Gleichnisse bei ihnen vorkommen, dennoch im Ganzen fast durchweg bei eigentlichen Ausdrücken stehn".

32 *SW*, II, 4, 10, 16-17.

33 "Die Kunstreligion", sec. VII, B, en *Phänomenologie*. Hegel diferencia arte y religión sólo en la 2.ª edic. de la *Encyclopädie* (1827), pág. 563: "Die schöne Kunst hat ihre Zukunft in der wahren Religion".

34 *SW*, I, 443.

35 *SW*, II, 143.

36 *SW*, I, 495.

37 *SW*, I, 222.

38 *SW*, I, 40, 230.

39 *SW*, I, 218, 279; II, 15, 76.

40 *SW*, I, 280, 301, 346, 350.

41 *SW*, I, 312, 327: "Denn in ihr (der Kunst) ist nichts dunkel, sondern Alles klar und durchsichtig".

42 *SW*, I, 353-354.

43 *SW*, II, 116-118.

44 *SW*, II, 76: "Ein ewiger Ernst, eine unwandelbare Ruhe thront auf der Stirn der Götter, und ist ausgegossen über ihre ganze Gestalt".

45 *SW*, II, 77-78: "Die seligen Götter trauren gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit". "Der Hauch und Duft der Trauer".

46 *SW*, II, 218: "Ochs und Esel, die Krippe und das Stroh dürfen nicht fehlen. Und so geht es durch alles hindurch, auf dass auch in der Kunst das Wort erfüllt sei, die da niedrig sind, sollen erhöht werden".

47 *SW*, II, 222.

48 *SW*, II, 238.

49 *SW*, II, 240: "Ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sich-ergehen der Phantasie, ein harmloses Spielen... Denn der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst, entscheidet. Die Kunst, ihrem Begriff nach, hat nichts Anderes zu ihrem Beruf als das in sich selbst Gehaltvolle zu adequater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen".

50 *SW*, I, 27: "Die Kunst löst ihre höchste Aufgabe... das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen".

51 *SW*, I, 30: "Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer zur Idee durchzudringen als die Werke der Kunst".

52 *SW*, III, 420.

53 *SW*, III, 435-436, 451-452, 468.

54 *SW*, III, 475 y ss.

55 *SW*, III, 338: "Wie sehr nämlich ein Epos auch die Sache der ganzen Nation ausspricht, so dichtet doch ein Volk als Gesamtheit nicht, sondern nur Einzelne".

56 *SW*, III, 339.

57 *SW*, III, 391: "So fügen sich allem Bisherigen die Spiele an Patroklus' Grabe, die erschütternden Bitten des Priamus, die Versöhnung des Achilles, der dem Vater den Leichnam des Sohns zurückgibt, damit auch diesem die Ehre der Toten nicht fehle, zum schönsten Abschlusse befriedigend an".

58 *SW*, III, 346-348: "Wir bekommen die Sache nicht zu sehn, sondern merken nur das Unvermögen und Abmühen des Dichters... Die Geschichte Christi, Jerusalem, Bethlehem, das römische Recht, selbst der trojanische Krieg haben viel mehr Gegenwart für uns als die Begebenheiten der Nibelungen".

59 *SW*, III, 346, 405, 407.

60 *SW*, III, 409-410: "Er senkt nun die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Taten und Schicksale in diess wechsellose Dasein hinein... Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Absichten und ihrem Vollbringen waren, so sind sie hier, für immer, als eherne Bilder versteinert hingestellt... sie sind nicht in unserer Vorstellung, sondern an sich selber ewig... ein Gemälde und ein Bericht des selbst Gesehenen... energisch bewegt, doch plastisch in Qualen starr, schrekkensreich beleuchtet, doch durch Dantes eigenes Mitleid klagevoll ermässigt in der Hölle; milder, aber noch voll und rund herausgearbeitet im Fegefeuer; lichtklar endlich, und immer gestaltenlos gedankenewiger im Paradiese".

61 *SW*, III, 370-371, 414-415.

62 *SW*, III, 416.

63 *SW*, III, 416-417, y comp. 373-374.

64 *SW*, III, 342-343.

65 *SW*, III, 395-396.

66 *SW*, II, 217.

67 *SW*, II, 52: "Die Götter, die sie verehrt, sind die untern Götter des Hades (*Soph. Ant.* v. 451...), die inneren der Empfindung, der Liebe, des Blutes, nicht die Tagesgötter des freien, selbstbewussten Volks- und Staatslebens". Comp. III, 551, 556.

68 *SW*, III, 557-558: "Innerliche Aussöhnung... Verklärung der Seele... zur Einheit und Harmonie dieses sittlichen Gehaltes selber".

69 *Über "Wallenstein"*, en *SW*, XVII, 414: "Leben gegen Leben; aber es steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich; abscheulich! der Tod siegt über das Leben. Diess ist nicht tragisch, sondern entsetzlich. Diess zerreisst das Gemüt".

70 *SW*, III, 539.

71 *SW*, III, 568.

72 *SW*, III, 566: "dessen edle Seele für diese Art energischer Tätigkeit nicht geschaffen ist, und voll Ekel an der Welt und am Leben"; III, 574:

"Doch im Hintergrunde von Hamlets Gemüt liegt von Anfang an der Tod: Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht".

[73] *SW*, III, 574: "Eine weiche Rose im Tal dieser zufälligen Welt".

[74] *SW*, II, 197-198.

[75] *SW*, III, 542: "Individuelle Representanten... der in der Menschenbrust waltenden Götter". Comp. I, 313, donde a estas fuerzas generales se las llama *Pathos*.

[76] *SW*, I, 219: "Es ist so".

[77] *SW*, III, 580.

[78] *SW*, III, 577.

[79] *SW*, II, 207: "In ihrer Gemeinheit versunken... Intelligenzen... freie Existenz... Bei Shakespeare finden wir keine Rechtfertigung, keine Verdamniss, sondern nur Betrachtung über das allgemeine Schicksal"

CONCLUSION

NOTAS

[1] Existe una cómoda recopilación de los juicios literarios de Karl Marx y Friedrich Engels (la cual preparó primero en ruso Mikhail Lifschitz): *Über Kunst und Literatur: Eine Sammlung aus ihren Schriften*, Berlín, 1948. El mejor análisis sobre estos autores, en Georg Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlín, 1948.

[2] Véase H. H. Houben, *Jungdeutscher Sturm und Drang* (Leipzig, 1911), pág. 186.

[3] Heine se llama a sí mismo "romantique défroqué" en *Geständnisse*.

[4] Sobre Carlyle véase esp. C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought*, New Haven, 1934; y mi *Carlyle and the Philosophy of History*, en *PQ*, XXIII (1944), 55-76.

[5] Véase Sigmund K. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature*, Ann Arbor, 1943; y mis argumentos en *De Quincey's Status in the History of Ideas, PQ*, XXIII (1944), 248-272. También, John E. Jordan, *Thomas De Quincey: Literary Critic*, Berkeley (Calif.), 1952.

[6] Véase esp. *Thoughts on Poetry and its Varieties* (1833), reimpreso en *Dissertations and Discussions*, 3 vols., 2.ª edic., Londres, 1867, I, 63, 94.

[7] *Keble's Lectures on Poetry* (1832-1841), traducc. de E. K. Francis, Oxford, 1912, I, 22. Véase en Abrams un excelente comentario sobre Stuart Mill y Keble.

[8] Véase Bernard Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction, 1830-1870*, Chicago, 1937.

[9] Hace atinadas sugerencias sobre ello A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford, 1950.

[10] Véase Herbert E. Bowman, *V. G. Belinski*, Cambridge (Mass.), 1954.

[11] Sobre la crítica polaca véase P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literarckie w Polsce*, Varsovia, 1902; y T. Grabowski, *Krytyka literarcka w Polsce w epoce romantyzmu*, Varsovia, 1931.

[12] *Krásověda* (escrito en 1820-1823), editado parcialmente en 1821, 1827 y 1829. Véase *Dilo Františka Palackeho*, Praga, 1941, IV, 129. Traducción alemana (fragmentaria) en *Gedenkblätter. Auswahl von Denkschriften, Aufsätzen und Briefen*, Praga, 1874, págs. 3-18.

[13] E. Cassirer, *Thomas Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Estocolmo, 1941.

[14] E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain*, 2 vols., Cambridge, 1940 (trad. española, *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1954); Fidelino de Figueiredo, *Historia da literatura romántica portuguesa (1825-1870)*, Lisboa, 1913.

[15] Sobre los principios de la crítica norteamericana véase William Charvat, *The Origins of American Critical Thought: 1810-1835*, Filadelfia, 1936.

[16] Vivian C. Hopkins, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Cambridge, 1951. Véase también Wellek, *Emerson and German Philosophy*, en *New England Quarterly*, XVI (1943), 41-63.

[17] Comp. M. Alterton, *Origins of Poe's Critical Theory*, Iowa City (Ia.), 1925; Floyd Stovall, *Poe's Debt to Coleridge*, en *University of Texas Studies in English*, X (1930), 70-127.

[18] Buenos comentarios en E. Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 2.ª edic., Tubinga, 1930: breve historia de la erudición alemana (histórica, literaria, teológica, etc.) del siglo XIX.

TABLAS CRONOLOGICAS

ALEMANIA

1800-1801	Novalis:	*Heinrich von Ofterdingen* (publicada en 1802).
1801	Schiller:	*Ueber das Erhabene.*
1801	A. W. y F. Schlegel:	*Charakteristiken und Kritiken.*
1801	F. Schlegel:	*Nachricht von den poetischen Werken des Boccaccio.*
1801-1803	Herder:	*Adrastea.*
1801-1804	A. W. Schlegel:	*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (publ. en 1884).
1802	Schelling:	*Bruno.*
1802	F. Schlegel:	*Ueber nordische Dichtkunst.*
1802-1803	Schelling:	*Philosophie der Kunst* (publ. en 1859).
1803	Schelling:	*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums.*
1803	Schiller:	Prólogo a *Die Braut von Messina.*
1803	F. Schlegel:	*Charakteristik des Camoëns.*
1803	Tieck:	*Minnelieder des schwäbischen Zeitalters.*
1804	Jean Paul:	*Vorschule der Aesthetik.*
1805	Friedrich Ast:	*System der Kunstlehre.*
1805	Goethe:	*Winckelmann.*
1806	Adam Müller:	*Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur.*
1806-1808	Arnim y Brentano:	*Des Knaben Wunderhorn.*
1807	Joseph Görres:	*Die deutschen Volksbücher.*
1807	Hegel:	*Phänomenologie des Geistes.*
1807	F. W. Schelling:	*Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur.*
1807	A. W. Schlegel:	*Comparaison des deux Phèdres.*

1808	F. Schlégel:	*Anzeige von Goethes Werken.*
1809-1811	A. W. Schlegel:	*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (pronunciadas en 1808-1809).
1811	Heinrich von Kleist:	*Ueber das Marionettentheater.*
1812	F. Schlegel (ed.):	*Deutsches Museum.*
1812-1815	Grimm:	*Kinder- und Hausmärchen.*
1813-1816	Goethe:	*Shakespeare und kein Ende.*
1814	Goethe:	*Dichtung und Wahrheit* (tres partes; la 4.ª, publ. en 1832).
1815	F. Schlegel:	*Geschichte der alten und neuen Literatur* (lecc. pronunc. en 1812).
1815	Solger:	*Erwin.*
1817	Ludwig Tieck:	*Deutsches Theater.*
1818	A. W. Schlegel:	*Observations sur la langue et la littérature provençales.*
1818-1819	A. W. Schlegel:	*Geschichte der deutschen Sprache und Poesie* (publ. en 1913).
1819	Schopenhauer:	*Die Welt als Wille und Vorstellung.*
1820-1823	F. Schlegel (ed.):	*Concordia.*
1825	Tieck:	*Dramaturgische Blätter.*
1825-1829	Tieck:	*Dichterleben.*
1826	Solger:	*Nachgelassene Schriften.*
1827	Goethe:	*Nachlese zu Aristoteles' Poetik.*
1829	Schiller y Goethe:	*Briefwechsel* (1794-1805).
1829	Schleiermacher:	*Ueber den Begriff der Hermeneutik.*
1829	Solger:	*Vorlesungen über Aesthetik.*
1833-1834	A. W. Schlegel:	*De l'origine des romans de chevalerie.*
1835	Hegel:	*Vorlesungen über die Aesthetik* (pronunc. en 1820-1829).
1836	Eckermann:	*Gespräche mit Goethe* (1823-1832, dos partes; la 3.ª, publ. en 1848).
1842	Schleiermacher:	*Vorlesungen über die Aesthetik* (pronunc. en 1832-1833).
1844	Schopenhauer:	*Die Welt als Wille und Vorstellung* (vol. II).
1851	Schopenhauer:	*Parerga und Paralipomena.*

INGLATERRA Y ESCOCIA

1802	Francis Jeffrey (ed.):	*Edinburgh Review.*
1802-1803	Walter Scott:	*Minstrelsy of the Scottish Border.*

1807	R. Southey:	*Specimens of the Later English Poets.*
1808	Walter Scott:	*Life of Dryden.*
1808	Coleridge:	Primera serie de confer. sobre Shakespeare.
1808	Charles Lamb:	*Specimens of English Dramatic Poets.*
1809-1810	Coleridge:	*The Friend* (recopil. en 1812; reedit. en 1818).
1811	Francis Jeffrey:	*Essay on Beauty.*
1811	Charles Lamb:	*On the Tragedies of Shakespeare.*
1811-1812	Coleridge:	Segunda serie de confer. sobre Shakespeare.
1812	R. Southey y Coleridge:	*Omniana.*
1813-1814	Coleridge:	Lecciones sobre Shakespeare en Bristol.
1814	Coleridge:	*On the Principles of Genial Criticism.*
1815	Wordsworth:	*Poems... with a New Preface and a Supplementary Essay.*
1816	Coleridge:	*The Statesman's Manual.*
1817	Coleridge:	*Biographia Literaria.*
1817	W. Hazlitt:	*Characters of Shakespeare's Plays.*
1817	W. Hazlitt:	*The Round Table.*
1818	Coleridge:	Lecciones de poesía (Spenser, Milton, Dante, etc.).
1818	Coleridge:	*Of Poesy and Art.*
1818	Coleridge:	*Preliminary Treatise on Method.*
1818	Hazlitt:	*Lectures on the English Poets.*
1818-1819	Coleridge:	*Philosophical Lectures* (publ. en 1949).
1819	Thomas Campbell:	*Specimens of the British Poets.*
1819	Hazlitt:	*Lectures on the English Comic Writers.*
1819	Walter Scott:	*An Essay on the Drama.*
1820	Hazlitt:	*Lectures chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth.*
1820	T. L. Peacock:	*Four Ages of Poetry.*
1821	Byron:	*A Letter... on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on... Pope.*
1821	Walter Scott:	*Lives of the Novelists.*
1821	Shelley:	*A Defence of Poetry* (publ. en 1840).
1821-1822	Hazlitt:	*Table Talk.*
1822	Charles Lamb:	*On the Artificial Comedy of the Last Century.*
1824	Hazlitt (ed.):	*Select British Poets.*
1824	Walter Scott:	*An Essay on Romance.*
1825	Thomas Carlyle:	*Life of Friedrich Schiller.*
1825	Hazlitt:	*The Spirit of the Age.*
1825	Macaulay:	*Milton.*
1826	Hazlitt:	*The Plain Speaker.*
1827	Thomas Carlyle:	*The State of German Literature.*

1831	Macaulay:	*Boswell; Byron; Pilgrim's Progress.*
1835-1837	R. Southey (ed.):	*Works of William Cowper.*
1836-1839	Coleridge:	*Literary Remains.*
1844	Jeffrey:	*Contributions to the "Edinburgh Review".*

FRANCIA

1801	Chateaubriand:	*Shakespeare.*
1802	Chateaubriand:	*Le Génie du christianisme.*
1813	Mme. de Staël:	*De l'Allemagne* (editada y prohibida en 1810).
1818	Geoffroy:	*Cours de littérature dramatique* (escrito en 1800-1814).
1819	Chateaubriand:	Reseña sobre Dussault.
1822	Hugo:	*Odes et Ballades.*
1823	Stendhal:	*Racine et Shakespeare.*
1827	Hugo:	*Cromwell.*
1828	Sainte-Beuve:	*Tableau de la poésie française au XVIe siècle.*
1829	Sainte-Beuve:	*Boileau; J. B. Rousseau* (en *Revue de Paris*).
1836	Chateaubriand:	*Essai sur la littérature anglaise.*
1838	Joubert:	*Pensées* (reedic., 1842; escritos en 1782-1824).

ITALIA

1816	G. Berchet:	*Lettera semiseria di Grisostomo.*
1818	Leopardi:	*Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* (publ. en 1906).
1818-1819		*Il Conciliatore* (Milán).
1820	Manzoni:	*Il conte di Carmagnola.*
		Lettre à M. C.
1823	Foscolo:	*Essays on Petrarca.*
1823	Manzoni:	*Lettera al marchese Cesare d'Azeglio.*
1845	Manzoni:	*Del romanzo storico.*

INDICE DE NOMBRES PROPIOS

Addison, Joseph, 126, 131, 274.
Akenside, Mark, 158.
Alfieri, Vittorio, 143, 279, 299, 304, 305, 307, 311.
Alison, Archibald, 133, 378.
Ampère, Jean-Jacques, 377.
Anacreonte, 311.
Andrés, Juan, 44.
Ariosto, Ludovico, 28, 36, 38, 49, 77, 94, 122, 129, 149, 203, 252, 280, 302, 321, 348, 369.
Aristófanes, 23, 34, 75, 76, 97, 105, 237, 285, 311, 331, 337, 338, 362, 372.
Aristóteles, 20, 27, 59, 63, 64, 174, 197, 203, 208, 212, 228, 248, 266, 297, 311.
Arnim, Achim von, 7, 32, 313, 315, 316, 317, 319, 322, *323-326*.
Arnim, Bettina von, 116, 317, *325*.
Arnold, Matthew, 376, 379.
Ast, Friedrich, 98.
Atterbom, P. D. A., 378.
Auerbach, Erich, 286.
Auger, Louis S., 275.
Austen, Jane, 142.
Ayrer, Jakob, 115.
Azeglio, Marqués Cesare d', 295.

Bacon, Francis, Lord, 147, 312.
Baggesen, Jens, 7.
Baillie, Joanna, 142.
Balde, Jakob, 49.
Baldensperger, Fernand, 126.
Balzac, Honoré de, 272, 278, 282.
Baretti, Giuseppe, 304.
Barstow, Marjorie L., 154.
Barthou, Louis, 267.
Baudelaire, Charles, 272, 377.
Baumgarten, A. G., 340.
Bayle, Pierre, 304.
Beattie, James, 126.
Beatty, Arthur, 152.
Beaumarchais, P. A. C. de, 247, 279.
Beaumont, Sir Francis, 81, 195, 196, 203, 204, 224.
Bédier, Joseph, 51.
Béguin, Albert, 324.
Belinsky, Vissarion, 54, 180, 356, 377, 378.
Beowulf, 314, 322.
Béranger, Pierre-Jean de, 157, 267, 279, 280.
Berchet, Giovanni, *291-292*.
Bergson, Henri, 98, 126.
Bernhardi, Sophie, 179.
Bethell, S. L., 208.
Bettinelli, Saverio, 144.
Biblia, 122, 184, 189, 191, 192, 193, 265, 266, 284, 364.
Black, John, 129, 179.
Blackwell, Thomas, 156.
Blackwood, A., 156.
Blair, Hugh, 156, 236, 250, 251.
Blake, William, 210.
Boccaccio, Giovanni, 13, 35, 77, 105,

206, 237, 239, 252, 299, 301, 302, 303-304, 321.
Bodkin, Maud, 323.
Boeckh, August, 13, 345.
Böhme, Jakob, 40, 55.
Boileau, Nicolas, 266, 269.
Bonald, Louis de, 39, 267.
Borgese, Giuseppe, 298.
Börne, Ludwig, 375.
Bossuet, Jacques-Bénigne, 38, 264, 294.
Botta, Carlo, 305.
Bouterwek, Friedrich, 8, 44, 96, 122, 292.
Bowdler, Thomas, 239.
Bowles, W. L., 144, 231, 232.
Bradley, A. C., 207, 218.
Brantôme, Pierre de Bourdeille, Sr. de, 276.
Breme, Ludovico di, *291*.
Brentano, Bettina. Véase Arnim, Bettina von.
Brentano, Clemens, 7, 23, 32, 116, 118, 313, 315, 316, 322, 326.
Brett, R. L., 180.
Brodzinski, K., 378.
Brooke, Tucker, 234.
Brooks, Cleanth, 244.
Brooks, Van Wyck, 225.
Brown, John, 149, 180.
Browne, Sir Thomas, 153, 209, 219, 221, 225.
Brunetière, Ferdinand, 14, 379.
Bruno, Giordano, 90, 145.
Bryant, W. C., 378.
Bücher, Karl, 51.
Bunyan, John, 199.
Buratti, Pietro, 280.
Bürger, Gottfried August, 48, 58, 71, 84, 85, 105, 157, 291.
Burke, Edmund, 39, 83, 132, 330.
Burnet, Thomas, 191, 193.
Burney, Fanny, 28.
Burns, Robert, 132, 137-138, 157, 159, 160.
Burton, Robert, 219, 221, 240.
Butler, Samuel, 83, 195, 200, 232.
Byron, George Gordon, Lord, 39, 129-130, 132, 136, 138, *143-144*, 160, 210, 221, 230, 231, 238, 268, 269, 279-280, 299, 304, 307, 311, 347.

Cabanis, Jean-George, 277.
Calderón de la Barca, Pedro, 29, 33, 38, 71, 77, 83, 92, 97, 98, 114, 279, 332, 334, 339, 353, 354.
Caldwell, James R., 244.
Camoens, Luis de, 13, 36, 38, 369.
Campbell, Thomas, 138, 139, *143*, 238.
Carducci, Giosuè, 379.
Carlyle, Thomas, 9, 130, 246, 261, 376, 377, 379.
Casti, Giovanni Battista, 302.
Castiglione, B., 106.
Catulo, 301.
Cervantes, Miguel de, 21, 23, 25, 28, 30, 36, 37, 53, 64, 71, 77-78, 93, 95, 98, 105, 112, 114, 122, 125, 199, 203, 208, 209, 277, 347, 349.
César, Julio, 122.
Clarkson, Mrs. T., 156.
Coburn, Kathleen, 177.
Cockburn, Henry Thomas, Lord, 138.
Coleridge, George, 163.
Coleridge, Samuel Taylor, 7, 9, 10, 37, 59, 61, 72, 88, 90, 98, 124, 129, 130, 133, 135, 141, 147, 153, 154, 155, 156, 158, 163, 166, 170-171, *174-213*, 214-216, 217, 218, 219, 221, 225, 226, 229, 230, 231, 234, 235, 238, 239, 241, 243, 273, 284, 296, 374, 376, 379.
Collin, Joseph von, 276.
Collingwood, Robin G., 336.
Congreve, William, 252.
Constant, Benjamin, 249.
Copérnico, N., 165.

Corneille, Pierre, 38, 81, 144, 247, 248, 274, 304, 354, 371.
Correggio (Antonio Allegri), 21.
Cotton, Charles, 171.
Cousin, Victor, 90, 377.
Cowley, Abraham, 200-201, 232, 251.
Cowper, William, 132, 137, 141.
Crabbe, George, 137, 138, 143, 224, 238.
Crashaw, Richard, 201.
Crébillon, Prosper, 144.
Creuzer, Friedrich, 35, 55, 199.
Croce, Benedetto, 62, 67, 96, 102, 283, 293, 323, 336, 340, 342, 356, 379.
Cudworth, Ralph, 180.
Curtis, Lewis P., 39.

Chamberlayne, William, 143.
Chambers, E. K., 179.
Chamfort (Nicolas-Sébastien Roch), 45.
Champfleury (Jules Husson), 377.
Chapman, George, 224.
Chasles, Philarète, 82, 287.
Chateaubriand, François-René, Vizconde de, 9, 10, 69, 217, 245-270, 271, 278, 284.
Chatterton, Thomas, 241.
Chaucer, Geoffrey, 36, 141, 158, 206, 237, 239, 252, 268.
Chauvet, Victor, 278, 284, 294.
Chernyschevsky, Nikolai, 377.
Chesterfield, Philip Dormer, Conde de, 171.
Chiabrera, Gabriello, 311.

Dacier, Mme. (Anne Lefebvre), 249.
Dallas, E. S., 122.
Dante, 23, 29, 38, 49, 53, 56, 76-77, 93, 94, 95-96, 98, 149, 150, 196, 199, 206, 208, 209, 237, 244, 251, 262, 268, 269, 275, 279, 284, 285, 288, 299, 301, 302, 303, 311, 321, 329, 350, 369.
Danton, G.-J., 267.
Darwin, Charles, 14.
Davenant, Sir William, 197.
Davies, Sir John, 212.
De Quincey, Thomas, 154, 156, 179, 240, 376.
De Sanctis, Francesco, 9, 180, 312, 356, 376, 379.
Defoe, Daniel, 193, 197.
Delille, Jacques, 152, 253, 265, 274.
Denham, Sir John, 130.
Denina, Carlo, 44 n.
Dennis, John, 156, 166.
Descartes, R., 102, 206.
Destutt de Tracy, Antoine, 281.
Deussen, Paul, 352.
Dickens, Charles, 138.
Diderot, Denis, 8, 27, 28, 57, 83, 138, 218, 243, 247, 250, 272, 274, 300.
Diez, Friedrich, 50.
Dilthey, Wilhelm, 345, 379.
Dobrolyubov, Nikolai, 377-378.
Dockhorn, Klaus, 156.
Donne, John, 152, 154, 201, 223, 232, 251.
Dostoievski, F., 378.
Dryden, John, 83, 130, 131, 141, 142, 144, 148, 152, 153, 158, 195, 206, 304.
Dubos (o Du Bos), Jean-Baptiste, 249, 251, 272, 300.
Ducis, Jean-François, 248, 261.
Duff, William, 188.
Durero, Albrecht, 109.
Dussault, François-Joseph, 247, 265.
Dyer, John, 158.

Eastman, Max, 126.
Eberhard, J. A., 340.
Eichhorn, Johann Gottfried, 44 n.
Edda, 36, 314, 318, 322, 368.
Eliot, T. S., 15, 152, 244.
Emerson, Ralph Waldo, 90, 98, 246, 261, 377, 379.
Enders, Carl, 24.
Engels, Friedrich, 375.

Epicuro, 346.
Esquilo, 29, 34, 49, 53, 96, 132, 148, 176, 251, 288, 337, 370, 372.
Eurípides, 49, 60, 75, 81-82, 96, 331, 354.

Fairchild, H. N., 158.
Fauriel, Claude, 50, 51, 377.
Féletz, Charles-Marie de, 247.
Fénelon, F. de Salignac de la Mothe, 210, 252, 307.
Fichte, Johann Gottlieb, 24, 25, 54, 119, 179, 180, 182, 255, 327, 335, 346.
Fielding, Henry, 27, 28, 95, 120, 142, 203, 234.
Fletcher, J., 156.
Fletcher, John, 81, 132, 195, 196, 203, 204, 224.
Florio, John, 114.
Fontanes, Louis de, 253, 254, 267.
Ford, John, 132, 138, 219, 237.
Forster, Georg, 32.
Foscolo, Ugo, 8, 9, 297, *298-305*, 307, 310, 374.
Fouqué, Friedrich de la Motte, 127, 262, 322.
Fox, Charles James, 164.
France, Anatole, 225.
Fréron, Elie, 247.
Freud, Sigmund, 117, 174, 228.
Friedemann, Käthe, 23.
Fries, J. F., 378.
Froissart, Jean, 276.
Fuller, Thomas, 219, 220.

Galileo, 174, 305.
Galt, John, 203.
Gates, Lewis, 140.
Gautier, Théophile, 31, 377.
Gay, John, 191.
Geoffroy, Julien-Louis, *247-249*.
Gervinus, G. G., 374.
Gibbon, Edward, 39.
Gibson, J., 157.
Gifford, William, 226, 227, 231.
Gillot, Hubert, 267.
Goethe, Johann Wolfgang von, 8, 9, 13, 19, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 39, 41, 42-44, 45, 48, 49, 60, 63, 64, 71, 75, 78, 80, 84-86, 93, 95, 97, 98, 100, 104, 105, 115-116, 117, 126, 127, 138, 140, 147, 160, 180, 199, 207, 211, 221, 233, 252, 255, 257, 258, 260, 261, 267, 278-279, 295, 304, 307, 315, 317, 319, 322, 332, 339, 340, 347, 349, 354, 355, 365, 369, 371, 372, 374, 375.
Gogol, N., 378.
Goncharov, I., 378.
Görres, Joseph, 7, *313-317*, 318.
Gottsched, Johann Christoph, 84.
Gozzi, Carlo, 84, 331.
Grabbe, Christian Dietrich, 116.
Gracián, Baltasar, 349.
Gravina, Gian Vincenzo, 56.
Gray, Thomas, 141, 157, 250, 252, 304.
Greene, Robert, 114.
Gresset, Louis, 310.
Grillparzer, Franz, 340.
Grimm, F. M., 218.
Grimm, Jakob, 10, 115, 313, 314, *318-323*, 324, 325.
Grimm, Wilhelm, 313, 314, *318-323*, 324, 325.
Grossi, Tommaso, 131, 282.
Gryphius, Andreas, 115.
Guarini, Guarino, 36.
Guizot, François, 287, 377.
Guyon, Mme., 210.

Hagen, Friedrich Heinrich von der, 50.
Hamann, Johann Georg, 24, 106, 107, 357.
Hamilton, W. R., 160.
Harris, James, 39.
Hartley, David, 156.
Havens, R. D., 168.

Hazlitt, William, 8, 9, 10, 129, 141, 181, *214-244*, 273, 279, 281, 374, 376.
Hebbel, Friedrich, 338, 375.
Hegel, Georg W. F., 11, 24, 54, 96, 98, 148, 180, 312, 334, 337, 338, 340, 346, *356-373*, 374, 375, 376, 377, 379.
Heiberg, J. L., 378.
Heine, Heinrich, 23, 33, 116, 254, 352, 375.
Hemans, Felicia, 138.
Hemsterhuis, Franz, 72, 106.
Herbart, J. F., 340.
Herbert, George, 153, 201.
Herder, Johann Gottfried, 8, 9, 15, 24, 33, 44, 45, 49, 51, 54, 57, 58, 60, 78, 84, 88, 106, 108, 111, 119, 127, 140, 142, 148, 149, 157, 180, 192, 217, 249, 256, 257-258, 265, 284, 288, 301, 310, 314, 315, 340, 378.
Heródoto, 285.
Heyne, Christian Gottlieb, 48.
Heywood, Thomas, 81, 219, 224.
Hippel, T. G. von, 366.
Hobbes, Thomas, 126, 275, 312.
Hobhouse, John, 299, 300, 304, 305.
Hoffmann, E. T. A., 23, 109, 116, 127, 326, 360, 362-363.
Hoffmann, François-Benoît, 247.
Hofmannswaldau, C. H., 52.
Hogg, James, 139.
Holberg, Ludwig, 331.
Hölderlin, Friedrich, 314.
Homero, 13, 27, 28, 34, 35, 38, 49, 50, 51, 57, 61, 63, 75, 76, 77, 83, 93, 95, 122, 144, 148, 149, 153, 160, 263, 265, 270, 274, 284, 288, 289, 296, 301, 302, 309, 311, 316, 319, 322, 324, 329, 362, 364, 366, 368, 373, 376.
Hooker, E. N., 156.
Horacio, 76, 157, 266, 272, 302, 303, 321.
Hotho, H. G., 357.
Housman, A. E., 220.
Howe, P. P., 217, 218, 238, 239.
Hugo, Víctor, 7, 9, 10, 246, 258, 267, 269. *271-290*, 361, 374.
Humboldt, Wilhelm von, 94, 179, 255.
Hume, David, 55, 134.
Hunt, Leigh, 139, 240.
Hurd, Richard, 113, 250, 302.
Hutchinson, Mary, 160.
Hutchinson, Sara, 160.

Iffland, A. W., 86, 111.
Immerwahr, Raymond, 24.
Isaacs, J., 180.

Jacobi, Friedrich Heinrich, 119, 257.
Jean Paul, véase Richter, J. P.
Jeffrey, Francis, Lord, 9, 10, *129-150*, 238-239, 261, 279, 378.
Jespersen, Otto, 320.
Johnson, Samuel, 39, 80, 83, 130, 140, 142, 159, 202, 207, 210, 226, 239, 246, 260, 275, 279, 293, 294, 304, 350-351, 353.
Jonson, Ben, 81, 112, 132, 191, 195, 223, 224, 226, 237.
Joubert, Joseph, *273-274*.
Joyce, James, 28.
Jung, Carl, 288, 323.
Juvenal, 288.

Kafka, Franz, 28.
Kames, Henry Home, Lord, 17, 39, 119, 126, 134, 156.
Kant, Immanuel, 8, 25, 26, 54, 58, 65, 89, 90, 96, 125, 126, 174, 175, 176, 179, 180, 183, 184, 188, 190, 201, 215, 255, 278, 340, 346, 348, 353, 355, 356, 358, 378.
Kean, Edmund, 240, 241, 243.
Keats, John, 10, 31, 132, 138, 139, 150, *214-244*.
Keble, John, 376.
Kierkegaard, Sören, 24, 337.

Kisfaludy, Károly, 40.
Kleist, Heinrich von, 115, 116, 117, 314, *323-326*, 333, 340, 360.
Klinger, F. M., 260.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 24, 45, 84, 92, 203, 257, 261, 319, 368, 369.
Knight, W., 158.
Koch, E. J., 106.
Körner, J., 178, 179.
Kotzebue, August von, 86, 111, 257, 360, 365.
Kruse, Bernard, 178.

La Bruyère, Jean de, 264.
La Fayette, Mme. de (Marie-Madeleine), 282.
La Fontaine, Jean de, 264, 274.
La Harpe, Jean-François de, 226, 247, 267, 277.
La Motte, Antoine Houdar de, 62, 178.
Lacretelle, Jacques, 275.
Lachmann, Karl, 50, 310.
Lafontaine, A. H. J., 86.
Lamartine, Alphonse de, 39, 267, 272, 273, 278.
Lamb, Charles, 10, 135, 170, 180, 210, *214-244*, 252, 374.
Lamennais, Félicité de, 39, 267.
Landor, Walter Savage, 31, 160, 238.
Legrand, Marc Antoine, 82.
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 107, 187, 288.
Lenz, Jakob M. R., 115, 116, 117.
Leopardi, Giacomo, 9, 297, *305-312*, 374.
Lermontov, M., 378.
Lesage, Alain-René, 277.
Lessing, Gotthold Ephraim, 13, 21, 30, 32, 40-41, 45, 84, 178, 248, 257, 259, 265, 284, 294, 339, 355, 372.
Levin, Harry, 277.
Lewis, Matthew Gregory, 84.
Lichtenberg, Georg Christoph, 45.
Lipps, Theodor, 125.
Lockhart, J. G., 12.
Loeben, Conde Otto von, 262.
Lohenstein, D. C. von, 52.
Longino, 156, 174, 217.
Lowth, Robert, 265.
Luciano, 311, 336.
Lucrecio, 76, 94, 156, 157, 311.
Lussky, Alfred, 24.
Lutero, Martín, 40, 189, 206, 267, 340.
Lyly, John, 224.

Maass, J. G. E., 176.
Macaulay, T. B., Lord, 240, 376.
Mackenzie, Henry, 207, 233.
Mackintosh, Sir James, 133.
Maclean, C. M., 217.
Macpherson, James, 172.
Macready, W. C., 113.
Magnus, Sir Philip, 180.
Maistre, Joseph de, 39.
Malebranche, N. de, 206.
Malherbe, François de, 152.
Mallet, Paul-Henri, 148.
Malone, Edmond, 81.
Malory, Sir Thomas, 141
Mann, Thomas, 28.
Manzoni, Alessandro, 269, 278, 284, *293-298*, 307, 374.
Maquiavelo, N., 36, 304, 305.
Marcellus, A.-C., Conde de, 267.
Marivaux, Pierre de Chamblain de, 248.
Marlowe, Christopher, 81, 112, 114, 117, 132, 237.
Marmontel, Jean-François, 249, 275, 277.
Marvell, Andrew, 153, 232.
Marx, Karl, 356, 375, 378.
Massillon, Jean-Baptiste, 264.
Massinger, Philip, 81, 196, 203.
Masson, David, 154.
Matthisson, Friedrich, 85, 86.
Mazzini, Giuseppe, 376.

Mehring, Franz, 375.
Meli, Giovanni, 280.
Mendelssohn, Moses, 202
Menzel, Wolfgang, 375.
Meredith, George, 124.
Mérimée, Prosper, 276, 277
Metastasio, Pietro, 311.
Middleton, Thomas, 112.
Mignet, François, 275.
Miguel Angel, 229, 305.
Milton, John, 39, 82-83, 92, 127, 132, 142, 144, 146, 149, 150, 158, 159, 161, 171, 180, 184, 193, 196, 203, 206, 208, 209, 240, 242, 251, 262, 263, 267, 268-269, 270, 274, 283, 284, 285, 304, 348, 369.
Mill, John Stuart, 376.
Minnesang, 36, 57, 76, 115.
Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 38, 82, 127, 207, 210, 239, 247, 252, 260, 264, 275, 279, 280-281, 288, 303, 331, 338, 373.
Monboddo, James Burnet, Lord, 149.
Montagu, Mrs. Elizabeth, 113.
Montaigne, Michel de, 36, 237, 239.
Montesquieu, Ch. S., Barón de, 251, 279.
Monti, Vincenzo, 144, 301, 304, 305.
Moore, Thomas, 139, 157, 238.
More, Henry, 180.
Moreto, Agustín, 114.
Morgann, Maurice, 78, 178, 207.
Moritz, Karl Phillip, 54, 121.
Morley, J., 169.
Muirhead, J. H., 174.
Müller, Adam, 15, 326-333.
Müller, D., 279.
Müller, Johannes, 50, 306.
Murray, John, 254, 305.
Murry, Middleton, 244.

Napoleón, 210, 245, 249, 253, 254, 259, 269, 271, 278, 313.
Napoleón III, 289.
Nashe, Thomas, 114.
Neubeck, W. V., 49.
Newton, Sir Isaac, 166.
Nibelungenlied, 36, 50, 51, 76, 257, 310, 314, 316, 318, 319, 321, 324, 352, 368.
Nicole, Pierre, 294.
Niebuhr, B. G., 257.
Nietzsche, Friedrich, 34, 356.
Nisard, Désiré, 377, 379.
Nonnos, 148.
Norton, C. E., 131.
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 10, 28, 31, 42, 44, 56, 64, 86-87, 98-106, 115, 118, 121, 127, 262, 314, 326, 340, 341, 362.

Odebrecht, Rudolf, 340.
Oehlenschläger, Adam, 325.
Opitz, Martin, 40.
Ossian, 36, 157, 222, 250, 252, 260, 262, 268, 310, 316, 318, 368.
Otfried, 206.
Ovidio, 76.
Owen, William, 301.

Palacky, F., 378.
Parini, Giuseppe, 304, 311.
Parnell, Thomas, 143.
Pascal, Blaise, 38, 207, 210, 264.
Pater, Walter, 45, 225, 356.
Peace, J., 153.
Peacock, Thomas Love, 146-148, 160, 163.
Pellico, Silvio, 292, 293.
Percy, Thomas, 148, 157, 291.
Pérez de Montalbán, Juan, 114.
Petrarca, Francesco, 53, 77, 94, 121, 122, 197, 206, 232, 237, 299, 300, 301, 302, 303, 311, 321.
Picard, L.-B., 281.
Píndaro, 23, 41, 148, 285, 302, 304, 311, 362.
Pisarev, Dimitri, 378.
Platón, 26, 46, 89, 90, 100, 107, 145, 147, 167, 180, 183, 189, 191, 193,

227, 251, 273, 278, 300, 335, 340, 346, 348, 358, 365.
Plauto, 76, 285.
Plejanov, Georgi, 375.
Plotino, *180*.
Plutarco, 294.
Poe, Edgar Allan, 181, 204, 308, 348, 377, 379.
Poema del Cid, 369.
Pope, Alexander, 83, 130, 131, 141, 143, 144, 148, 153, 158, 195, 206, 220, 225, 252, 303, 321.
Porta, Carlo, 280.
Pottle, Frederick A., 154.
Potts, A. F., 158.
Pound, Ezra, 152.
Poussin, Nicolas, 217.
Prescott, W. H., 378-379.
Propercio, 49, 76.
Pulci, Luigi, 206.
Puschkin, A., 378.

Quinault, Philippe, 82.
Quintiliano, 156, 275.

Rabelais, François, 36, 210, 222, 268.
Racine, Jean, 38, 49, 81-82, 144, 157, 239, 246, 247, 252, 253, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 274, 275, 279, 321, 329-330.
Rafael, *21*, 106-107, 109, 281.
Raleigh, Sir Walter, 154.
Ravaisson-Mollien, F., 98.
Raynouard, François, 50.
Raysor, T. M., 153, 178.
Read, Herbert, 174, 175.
Regnard, Jean-François, 281.
Regnier, Mathurin, 287.
Retzsch, F. A. M., 211.
Reynolds, Sir Joshua, 184, 228.
Richards, I. A., 174, 175, 190.
Richardson, Samuel, 39, 95, 120, 193, 203, 252.
Richardson, William, 182.
Richter, Johann Paul (Jean Paul), 10, 22, 23, 27, 28, 42, 45, 84, *118-128*, 174-175, 176, 188, 255, 258, 261, 314, 317, 360, 363, 373, 375.
Rimbaud, Arthur, 272.
Ritson, Joseph, 206.
Rivarol, Antoine, 273.
Robinson, Henry Crabb, 156, 169, 178, 179, 255.
Roetscher, H. T., 374.
Rogers, Samuel, 139, 143, 238.
Rojas Zorrilla, Francisco de, 114.
Roman de Renard, 318, 320.
Rosmini, Antonio, 297.
Rossini, Gioacchino, 353.
Rousseau, Jean-Jacques, 28, 39, 51, 72, 148, 149, 163, 237, 239, 248, 250, 251, 252, 253, 261, 262, 294, 301, 304, 347.
Rovigo, Duque de, 254.
Ruge, Arnold, 375.
Ruskin, John, 201.

Sachs, Hans, 36, 106, 330.
Saint-Lambert, Jean-François de, 253.
Saint-Pierre, B. de, 250, 253, 262, 265.
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 240, 246, 265, 377.
Saintsbury, George, 44, 98, 142, 174, 225.
Sand, George (Aurore Dupin), 267.
Sarbieski, Casimir, 205.
Scott, Robert E., 188.
Scott, Sir Walter, 39, 129, 132, 136-137, 138, *142-143*, 144, 193, 203, 210, 222, 230, 238, 269, 275, 282, 305, 348.
Scribe, Eugène, 281.
Schelling, Friedrich W. J., 10, 25, 31, 55, 56, 59, 66, *89-98*, 99, 106, 119, 120, 127, 174, 175, 176, 177-178, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 199, 203, 212, 255, 278, 314, 326, 327, 332, 334, 335, 340, 346, 355, 356, 358, 361, 365, 377, 378.

Scherer, Wilhelm, 379.
Schiller, Friedrich, 8, 13, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 29, 41-42, 44, 49, 57, 58, 71, 73, 77, 84-85, 90, 96, 99, 104, 105, 106, 115, 116, 119, 127, 131, 174, 176, 179, 183, 189, 205, 212, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 276, 278, 308, 314, 320-321, 331, 338, 339, 340, 347, 349, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 362, 363, 371.
Schlegel, A. W., 7, 8, 10, 12, 13, 22, 35, 37, 38, 41, 42, *47-88*, 90, 94, 96, 97, 98, 104, 105, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 128, 129, 130, 142, 144, 172, 174, 175, 176, 177, 178-179, 180, 184, 186, 188, 189, 190, 195, 199, 201, 205, 215, 216, 217, 226, 237, 245, 249, 255, 256, 257, 259, 260, 275, 276, 277, 279, 284, 292, 293, 294, 298, 304, 313, 325, 326, 327, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 352, 359, 362, 374, 375.
Schlegel, Carolina, 84.
Schlegel, F., 7, 8, 10, *12-46*, 47, 48, 49, 55, 60, 63, 64, 66, 71, 73, 75, 76, 84, 85, 86, 87-88, 96, 97, 98, 103, 104, 105, 110, 111, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 129, 174, 178, 184, 186, 189, 199, 205, 207, 217, 255, 256-257, 313, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 337, 341, 344, 352, 359, 362, 374, 375.
Schleiermacher, Friedrich, 11, 13, *340-345*, 364, 379.
Schmidt, F. W. A. (von Werneuchen), 86.
Schneider, Elisabeth, 238.
Schopenhauer, Arthur, 11, 98, 110, 128, 180, *345-356*.
Séneca, L. A., 195.
Shakespeare, William, 19, 21, 23, 25, 28, 29, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 53, 57, 60, 64, 71, 72, 78-81, 83, 92, 93, 97, 104-105, 112-114, 115, 117, 118, 122, 123, 127, 132, 134, 140, 142, 144, 148, 153, 158, 160, 169, 172, 178, 179, 185, 186, 191, 192, 195, 196-197, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207-208, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222-223, 229, 230, 232-234, 235, 236, 237-238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 261, 262, 266, 268, 270, 275, 276, 279, 284, 287-289, 290, 291, 293, 298, 304, 329, 332, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 347, 352, 353, 354, 363, 365, 366, 371-372, 373.
Shawcross, J., 153.
Shelley, Percy Bysshe, 10, 26, *129-150*, 221, 230, 238, 241, 273.
Sidney, Sir Philip, 145, 220, 223, 232, 237.
Sienkiewicz, Enrique, 269.
Sismondi, J.-C.-L. Simonde de, 249.
Smith, Adam, 134, 197.
Smollett, Tobias, 120, 142.
Sófocles, 24, 29, 34, 35, 49, 72, 75, 96, 97, 122, 237, 335, 336, 338, 340, 347-348, 354, 362, 364, 366, 370-371, 372, 373.
Solger, Karl W. F., 11, 24, 98, 106, 111, 175, 205, *334-340*, 356, 357, 358, 362, 375.
Soumet, Alexandre, 261, 271.
Southampton, Henry Wriothesley, Conde de, 114.
Southey, Robert, 130, 131, 133, *141-142*, 210, 223, 238, 241.
Spengler, Oswald, 74.
Spenser, Edmund, 142, 149, 152, 158, 189, 199, 206, 268, 302.
Spinoza, Baruch, 25, 186.
Spitzer, Leo, 209.
Staël, Auguste de, 87.
Staël, Mme. de (Germaine Necker, Baronesa de), 7, 8, 9, 10, 122, 128, 129, 130, 132, 136, 140, 144, *245-270*, 271, 272, 278, 284, 291, 292, 304, 305, 306, 307, 375.

Staiger, Emil, 122.
Steffens, Henrik, 176.
Stendhal (Henri Beyle), 10, 216, 246, *271-290*.
Sterne, Laurence, 2., 27, 28, 39, 123, 127, 209, 252, 304, 347, 366.
Stewart, Dugald, 188.
Sturm und Drang, 57, 58, 97, 115.
Suckling, Sir John, 239.
Swift, Jonathan, 23, 27, 127, 131, 193, 209, 349.
Symonds, John Addington, 14.
Symons, Arthur, 174.

Tácito, 254.
Taine, Hippolyte, 140, 247, 356, 377.
Talma, François-Joseph, 261.
Tasso, Torquato, 36, 38, 77, 129, 145, 149, 166, 172, 252, 296, 299, 301, 302, 304, 311, 321, 369.
Taylor, Jeremy, 132, 134, 190, 193, 206, 209, 218, 219, 223.
Tegnér, Esaias, 321.
Tennemann, W. G., 176.
Terencio, 76.
Testi, Fulvio, 311.
Tetens, J. N., 188.
Thackeray, William, 127.
Thirlwall, Connop, 24.
Thomas, J. H., 287.
Thomson, James, 158, 222, 252, 265.
Thorild, Thomas, 378.
Thorpe, Clarence D., 170.
Tieck, Ludwig, 10, 23, 30, 35, 37, 42, 45, 77, 83, 84, 86-87, 100, 105, *106-118*, 127, 179, 258-259, 331, 335, 336, 339, 360, 362.
Tillyard, E. M. W., 218.
Tolstoi, León, 163.
Tommaseo, Niccolò, 321.
Tourneur, Cyril, 220.
Tucídides, 294.
Turguenev, I., 378.

Ulrici, Hermann, 374.

Vega, Lope de, 83, 114.
Vico, Giambattista, 35, 51, 57, 140, 148, 156, 284, 301, 303.
Vigny, Alfred de, 258, 272, 278.
Villemain, Abel-François, 377.
Villers, Charles, 255.
Vincent, E. R., 299, 305.
Virgilio, 38, 63-64, 76, 144, 148, 149, 152, 157, 160, 265, 267, 296, 302, 304, 311, 321, 348, 369.
Visconti, Ermes, 275, *292-293*.
Vischer, Friedrich Theodor, 124, 125, 374.
Voltaire (François-Marie Arouet), 38, 44, 83, 105, 126, 144, 157, 221, 239, 247, 248, 252, 263, 264, 272, 279, 283, 296, 303, 321, 331.
Voss, Johann Heinrich, 49, 61, 86, 365.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 10, 87, *106-118*.
Wagner, Richard, 98, 353, 356.
Walpole, Horace, 84.
Walton, Isaac, 218.
Walzel, Oskar, 24.
Waller, Edmund, 130, 251.
Warton, Joseph, 113, 158.
Warton, Thomas, 113, 153, 235, 250.
Webb, Daniel, 178.
Webster, John, 112, 219, 220, 224.
Weiss, Otto, 177.
Werner, Zacharias, 45, 87, 255, 257, 259, 276, 352.
White, Kirk, 141.
Wieland, Christoph Martin, 45, 84, 252, 255, 257, 258, 259, 336.
Wienbarg, Ludolph, 375.
Wiffen, J. H., 302.
Wilde, Oscar, 45, 225.
Wilson, John, 138.
Winckelmann, Johann Joachim, 13, 19, 121, 140, 217, 218, 257, 277, 327, 365.
Wither, George, 220.

Wolf, Friedrich August, 27, 51, 75, *95*, 306, *310*, 368.
Wolfram von Eschenbach, 36.
Wordsworth, William, 7, 8, 9, 10, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 150, *151-173*, 179, 180, 185, 186, 191, 192, 194, 195, 197, 200, 203, 204, 210, 214, 215, 216-217, 220, 221, 229, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 374.
Wrangham, Francis, 155.

Young, Edward, 250, 251, 252.

INDICE DE MATERIAS

Absoluto y relativo, 22, 91, 92, 367.
Agudeza (ingeniosidad, conceptismo), 118, 124-125, 127, 131, 152, 153, 159, 171, 176, 200-201, 232, 235, 252, 317, 336.
Alegoría, 25, 53, 76, 83, 92, 95, 100, 113, 180, 199, 205, 209, 237, 266, 311, 332, 339, 348, 349, 350, 363.
Amanerado (manera, manierismo), 19, 93, 116, 315, 322.
Anacronismo, 80, 360.
Analogía (forma, etc.) orgánica, 9, 14, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 73, 80, 88, 91, 114, 172, 194, 195, 196, 197, 284, 315, 316, 325, 327, 328.
Antiguos y modernos, 13, 19, 20, 21, 22, 24, 33, 39, 42, 70-73, 176, 180, 184, 237, 263, 264-265, 284-285, 308, 309, 317, 332.
Armonía de contrarios (concepción dialéctica de la poesía), 8, 9, 73, 78, 91, 179, 185, 187, 196, 197, 200, 208, 211-212, 284, 286, 289, 327, 328, 336, 337, 338, 339, 340, 358, 372.
Arquetipos, véase *Típico*.
Arte colectivo, 31, 32, 51, 95, 98, 149-150, 260, 315-322, 324, 331-332, 368.
Arte y naturaleza, 21, 26, 58, 59, 73, 91, 103, 104, 107, 144, 158, 179, 182, 212, 228, 230, 315, 316, 328, 367.
Asociacionismo, 134, 135, 170, 171, 176, 187-188, 191, 211, 227, 228, 230, 231.
Autonomía del arte (arte como juego), 22, 25-26, 34, 75, 99, 119, 190, 239, 241, 287, 331, 343, 358, 362, 366.

Barroco (barroquismo), 52, 74, 81, 83, 143, 219, 264.
Belleza, 19, 25, 29, 42, 54, 55, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 104, 108, 133, 134, 137, 171, 183, 227, 231, 243-244, 277, 283, 284, 285, 286, 287, 307, 308, 309, 328, 334, 335, 341, 346, 348, 352, 357, 358, 364, 365, 372.
Bellezas y defectos, 69, 210, 240, 246, 261, 265.
Biografía, 68, 159, 266-267, 268.

Canción, cantar, véase *Lírica* y *Poesía popular*.
Capacidad negativa, 241.
Característico, 19, 78, 91, 97, 229, 231, 328, 352, 365, 371.
Caracterización, 17, 45, 128, 224-225, 257.
Catarsis, 64, 163, 355.
Catolicismo, 12, 33, 46, 56, 92, 177, 262, 270, 294, 326-327, 332, 362.
Ciencia y poesía, 31, 95, 145, 165-166, 185, 190, 309.

Clasicismo (neoclasicismo), 8, 9, 19-22, 38, 43, 63, 81, 83, 86, 100, 115, 130, 131, 134, 140, 141, 151, 152, 155, 172, 181, 197, 232, 237, 244, 247, 259, 261, 262, 266, 267, 271, 272, 277, 284, 291, 292, 293, 294, 298, 300, 306, 329, 352, 353, 358-359, 361, 364, 365, 366, 369, 375, 377, 379.
Clásico-romántico, 7, 8, 13, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 33, 34, 35, 38, 42, 46, 64, 66, 70-74, 77, 81, 83, 85, 101, 104, 105, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 121-122, 126, 129-130, 140, 141, 143, 144, 146-147, 180, 190, 201, 205, 216, 236, 237, 245-246, 249, 256, 258, 260, 261, 262, 267, 271-273, 278, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 291-293, 295, 298-299, 302, 305, 306, 307, 327, 329, 352, 358, 359, 360, 364, 365, 366, 376, 377, 378, 379.
Clima, 140, 251.
Comedia (cómico), 23, 34, 64, 65-66, 73, 75, 82, 97, 112, 118, 124-126, 219, 236, 247, 252, 258-259, 260-261, 275, 279, 280-281, 284, 285, 303, 307, 311, 331-332, 337, 338, 339, 355, 362, 372, 373.
Correspondencias simbólicas, 25, 52, 57, 88, 104, 201, 233.
Cosmopolitismo, 49, 258, 261, 262.
Creación artística de un nuevo mundo, 120, 123, 328, 335, 358.
Creación, proceso de la, 31, 102, 145-146, 160-161, 342-343, 352.
Cristianismo (arte cristiano), 72, 73, 92, 97, 98, 112, 121-122, 184, 246, 251, 256, 262, 263-267, 269, 270, 283, 284, 286, 292, 295, 331, 332, 333.
Crítica creadora o productora, 18, 103, 219, 221, 222.
Crítica metafórica, 45, 128, 210, 217-218, 222-223, 224-225, 314, 317.
Crítica, teoría de la, 13, 14-18, 67-70, 87-88, 103-104, 107-108, 113, 128, 137, 141, 142, 181, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 236, 237, 247-248, 257, 299, 301, 327, 352.
Cuento maravilloso o de hadas, 99-102, 122, 313, 320.

Deleite, véase *Placer*.
Destino y hombre (en la tragedia), 29, 65, 75, 96, 97, 205, 256, 332, 337, 338-339, 372.
Dialéctica, véase *Armonía de contrarios*.
Dicción o expresión poética, 48, 49, 53, 67, 151, 152, 154, 164, 192, 210, 215, 361.
Doble, tema del, 121, 127.
Dramática, 21, 27, 28, 63, 71, 72, 75, 85, 88, 94, 96, 115, 122, 142, 143, 149, 202, 204, 216, 233, 234, 246, 247, 248, 249, 260, 267, 272, 275, 276, 279, 284, 285, 290, 293-294, 299, 310-311, 320, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 343, 346, 347, 348, 355, 360, 361, 362, 370.

Emocionalismo, véase *Sentimentalismo*.
Empirismo, 9, 181, 182, 212, 216, 238.
Ensueño y poesía, 99-101, 105-106, 107, 120, 122, 202, 203, 229, 242, 341, 342, 343, 350, 353
Epica, 27, 28, 34, 50-51, 63-64, 75, 85, 93, 94, 95, 96, 122, 149, 166, 172, 204-205, 260, 269, 284, 285, 296, 301, 302, 310, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 343, 346, 360, 361, 362, 366, 368-370.
Escultura y poesía, 30-31, 71, 72, 93, 94, 96, 121, 147, 315, 343, 359, 362, 370.
Española, literatura, véanse los autores correspondientes, en el INDICE DE NOMBRES PROPIOS.

Espíritu artístico (*Kunstgeist*), 67.
Espíritu de la época, 150, 234, 235, 240.
Espíritu de la nación, 322, 368.
Espíritu de la Naturaleza, 183, 198.
Espíritu y letra en poesía, 61, 62.
Estética, 20, 25, 42, 55, 71, 89, 90, 133, 139, 179, 181-184, 211, 277, 314, 328, 334, 335, 340-341, 346-348, 351, 352, 356-361, 374, 375, 378.
Esteticismo (vida como arte), 109, 117, 127, 270, 360, 375, 377.
Estilo, 61, 68, 93, 118, 124, 128, 152, 156, 195, 209, 221, 223, 232, 265, 278, 285, 286, 287, 289, 300, 306, 315, 349, 350.
Evolución de la literatura, 14-15, 33, 34, 88, 140, 141, 146, 147-150, 235, 280-281, 284-286, 288-289, 301, 321, 325, 327.
Expresionismo, 9, 11, 146, 151, 158-159, 242, 308, 312, 341-345, 376.
Extinción de la poesía, 32-33, 143, 146, 147-148, 166, 360, 362, 366, 373.

Fábula, véase *Trama*.
Feo, lo, 281, 285, 286, 289, 352.
Filosofía y poesía, 26, 36-37, 42, 55, 76, 77, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 145, 169, 185-187, 241, 309, 311, 351, 359, 361, 367, 372, 373.
Forma interior, 61, 62, 319.
Forma y contenido, 60, 61, 62, 63, 67, 73, 212, 286, 289, 316, 325, 328, 348, 351, 352, 358, 363, 367, 373.
Francesa, literatura (y en particular la tragedia), 38-39, 81-82, 142, 157, 210, 237, 239, 247-248, 252-253, 260-261, 275, 276, 277, 279, 280-281, 282, 293, 304, 314, 329-330, 331, 349.

Generaciones, 45.
General y particular, 92, 93, 95, 96, 120, 123, 186, 197-198, 199, 209, 211-212, 229, 273, 328, 335, 336, 343, 348, 351, 352, 358, 363, 365
Géneros literarios, 8, 14, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 34, 44, 47, 62-63, 64, 66, 71, 73, 88, 94, 95, 96, 100, 101, 122, 123, 140, 158, 161, 204, 205, 236, 246, 266, 269, 283 285, 289, 294, 296, 298, 301, 307, 311, 320, 342, 343, 361, 362, 366, 367, 369.
Genio y talento (o juicio), 16, 21, 58, 68, 111, 118, 120, 131, 132, 136, 160, 168, 178, 180, 185, 186, 187 188, 189, 200, 212, 219, 226, 229, 230, 234, 235, 236, 246, 256, 266, 267, 270, 272, 286, 288, 294, 299, 300, 301, 308, 310, 317, 342, 350, 373.
Gótico, 72, 73, 74, 86, 108, 190, 205, 206, 207, 210, 237, 239, 269, 352.
Griega, literatura (y particularmente la tragedia), 13-14, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 29, 33, 34-35, 57, 58, 64, 71, 72-73, 75, 81-82, 94, 96-97, 98, 118, 121, 122, 176, 178, 184, 205, 251, 296, 306, 310, 311, 316, 317, 327, 329, 331, 332, 337, 338, 353, 354, 358-359, 364-366, 372, 373.
Grotesco, 209, 239, 284, 289, 360, 366.
Gusto, 133, 134, 137, 140, 154, 155, 159, 184, 224, 226-227, 229, 236, 237, 246, 247, 248, 249, 252, 259, 260, 261, 266, 268, 269, 277, 279, 282, 307, 329, 330, 342.

Hado, véase *Destino*.
Historia literaria, 10, 13, 33, 44-45, 67-68, 69, 70, 74, 75, 88, 130, 206, 216, 251, 284, 285, 295-296, 301-302, 351, 377.
Historia y crítica, 14-16, 67, 70, 74.
Historia y ficción, 294-297, 302, 319.
Histórico, punto de vista, 8, 9, 14, 16, 48, 49, 50, 68, 71, 72, 108, 112, 115, 139, 143-144, 145, 150, 192,

205, 232, 233, 234-235, 236, 246, 247, 248, 249, 250, 257, 262, 269, 277, 284, 288, 301, 302, 303, 305, 308, 311, 327, 358, 360-361.
Humor, 118, 119, 124, 126-127, 176, 223, 232, 317, 360, 366, 373.

Idea (en sentido kantiano), 54, 89, 92, 107, 126, 169, 180, 183, 184, 198, 199, 211, 286, 297 335, 346, 347, 348, 349, 355, 358, 359, 367, 372, 374.
Idealización (ideal), 94, 197, 228, 229, 266, 277, 281-282, 295, 298, 300, 328, 352, 355, 357, 364, 365, 366, 373.
Idilio, 94, 346, 355, 369.
Ilusión estética, 23, 24, 66, 112, 124, 202, 203, 219, 275, 293, 296, 298, 306, 308, 309, 331, 336, 339.
Imagen, véase *Metáfora.*
Imaginación creadora, 59, 109, 168, 182, 192, 273, 308-309, 335, 342.
Imaginación y fantasía, 17, 21, 25, 27, 30, 41, 52, 53, 58, 59, 66, 91, 92, 93, 113, 118, 119, 120, 124, 131, 132, 144, 147, 161, 163, 165, 167-172, 173, 175, 180, 182-183, 184, 185, 187-189, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 205, 208, 209, 211, 212, 215, 221, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 243, 252, 264, 273, 274, 282, 288, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 308, 309, 335, 336, 342, 355.
Imitación, 8, 20, 21, 59, 99, 120, 132, 170, 172, 197, 211, 228, 281, 282, 295, 305, 306, 308, 310, 315, 341, 365, 366.
Inconsciente y consciente, 31, 57, 58, 59, 78, 79, 91, 97, 102, 103, 104, 111, 120-121, 127, 161-162, 167, 175, 186, 230, 318, 324, 325-326, 336, 341, 342, 350.
Individualidad de la obra de arte, 299, 342.
Indología, 13, 25, 50, 122, 316, 358, 364.
Infinito y finito, 26, 55, 71, 72-73, 74, 91, 94, 103, 122, 126, 169, 184, 262, 264.
Ingenuo y sentimental, 19, 20, 21, 57, 81, 85, 93, 122, 176, 205, 308, 314.
Inspiración y oficio (o técnica), 58, 59, 102, 106-107, 108, 109, 110, 120, 121, 145-146, 147, 150, 161-162, 272, 286-287, 300, 308, 325 348, 350.
Intelectualismo, 54-55, 58, 169, 185.
Intención (o designio), 16, 31, 58, 328, 336, 348, 350.
Interés, 19, 20, 29, 203, 347, 348, 365.
Interpretación, teoría de la, 13, 15-16, 48, 69, 344-345.
Intuición intelectual, 90, 168, 230.
Ironía, 11, 13, 22-24, 25, 27, 28, 34, 46, 66, 75, 84, 87, 95, 97, 103, 105, 111, 116, 118, 127, 256, 282, 317, 331, 334-338, 340, 356, 362, 373.

Jeroglíficos (cifra, etc.), 25, 91, 103, 107, 120, 183, 243.
Juegos de palabras (equívocos, chistes verbales), 53, 79, 124, 125, 201.
Justicia poética, 64, 205, 256, 353.

Leer, arte de, 16, 104.
Lenguaje (palabras), 51-52, 53, 57, 94, 102-103, 107, 108, 120, 135, 147, 149, 151-157, 158, 159, 190, 191-192, 193-194, 231, 273, 274, 287, 300-301, 309-310, 320, 325, 342-343, 344, 348, 349, 350, 361.
Libros de caballerías, 37, 50, 51, 94, 129, 141, 142, 206, 296, 315.
Lírica (lirismo), 41, 57, 58, 66-67, 94, 96, 122, 204, 246, 272, 284, 285, 301, 302, 307-308, 310, 312, 320, 343, 346, 347, 356, 362, 367-368, 370.
Literatura universal, 49, 50, 261.

Macrocosmos-microcosmos, 26, 54.
Magia, 25, 103, 365.
Maravilloso, lo, 105, 112-113, 137, 250, 252, 266, 296, 352-353, 365, Véase también *Cuento maravilloso.*
Medievalismo y Edad Media, 21, 35-36, 76-77, 108, 112, 137, 205, 206, 232, 237, 251, 256, 283, 302, 315, 323, 331, 352.
Memoria, véase *Recuerdo*
Metafísicos, poetas, 82, 152, 200, 232.
Metáfora e imagen, 49, 52, 53, 54, 74, 88, 103, 125, 149, 154, 156, 157, 169-170, 171, 191, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 217, 218, 223, 224, 225, 232, 309, 349, 350, 363-364, 367.
Misticismo, 10, 27, 47, 54, 55, 58, 99, 101-102, 135, 136, 139, 173, 180, 216, 238, 256, 259, 277, 283, 317, 334, 337, 349, 362 375, 378.
Mito (mitología, mítico), 10, 13, 22, 24-25, 26, 27, 28, 32, 35, 37, 47, 52, 55-56, 57, 82, 89-90, 92-93, 95, 96, 97, 98, 101, 153, 199, 248, 264, 288, 291, 292, 293, 295, 306, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 339, 356, 357, 364, 368.
Moderna, literatura, véase *Antiguos y modernos.*
Modernidad (contemporaneidad o actualidad), 9, 150, 234, 275, 282, 292, 306, 322.
Moralidad y arte, 137-138, 139, 140, 145, 149, 160, 162-164, 189-191, 210-211, 219, 239, 241-242, 247-248, 253, 280-281, 286, 287, 293-294, 344.
Música y poesía, 30, 31, 51, 66-67, 72, 79, 94, 96, 100, 101, 106, 121, 190, 231, 343, 356, 359, 361, 367, 370.

Nacionalismo, véase *Patriotismo.*
Naturalismo, 10, 35, 51, 64, 75, 83, 88, 120, 135, 151, 157, 158, 197, 224, 229, 233, 259, 281, 297, 329, 360, 379.
Naturphilosophie, 25, 56, 93, 166, 177, 199.
Neoclasicismo, véase *Clasicismo.*
Neoplatonismo, 54, 90, 107 166, 180, 183, 335.
Nórdico, 36, 37, 122, 148, 246, 251, 256, 305, 306, 316.
Novela, 13, 21, 22, 27-28, 29, 30, 37, 44, 46, 64, 71, 77-78, 84, 87, 94-95, 101, 105, 118, 119, 120, 122, 123-124, 128, 132, 193, 235, 250, 253, 261, 272, 279, 280, 281, 282, 283, 295-297, 310, 340, 347, 356, 365, 370.
Novela corta *(novella)*, 35, 77, 95.

Objetivo y subjetivo, 19, 20, 23, 24, 28, 35, 42, 63, 64, 69-70, 76, 94, 95, 97, 111, 118, 119, 121, 125, 134, 160, 175, 177, 180, 182, 183, 185-186, 192, 203, 204, 226, 229, 230, 242, 256, 281, 320, 328, 336, 337, 343, 346, 347, 348, 359, 360, 362, 363, 366, 367, 373.
Orden y regularidad, 283-284, 286, 289.
Orgánico y mecánico, 60-61, 73, 74, 176, 180, 187, 188, 198, 211.
Organismo, véase *Analogía.*
Orígenes de la poesía, 51, 148, 149, 192, 284, 301, 302, 319-320.

Paradoja, 22, 235, 237.
Paralelismo de las artes, 63-64, 74, 93, 94, 190, 228-229, 300, 359.
Particular, véase *General.*
Patriotismo (nacionalismo), 32, 37, 40, 82, 140, 141, 239, 258, 259, 260, 292, 297, 305, 313, 321, 344, 375, 378.
Pensar con imágenes, 54.
Perfectibilidad (progreso), 19, 21, 33, 67, 71, 72, 73, 130, 136, 140, 150, 235, 251, 253, 262, 320, 351.

Personajes (novelescos o dramáticos), 119, 121, 123-124, 195, 197, 203, 207, 208, 232-234, 288, 317, 352, 354, 368, 369, 370.
Personalidad artística y real, 68, 159-160.
Pintura y poesía (*ut pictura poesis*), 30-31, 71, 72, 73, 94, 95 96, 100-101, 106-107, 147, 190, 201, 228, 300, 359.
Placer (deleite), 164, 182, 183, 184 190, 191, 192, 193, 194, 202, 211, 277, 341.
Plástico y pintoresco, 71, 73, 96, 121, 180, 205, 256, 343.
Poesía como compensación, 226, 227-228, 376.
Poesía como especulación de la fantasía, 52.
Poesía de la poesía, 23, 95, 328.
Poesía descriptiva, 31, 57, 100, 152, 158, 253, 261, 264, 362, 363.
Poesía en sentido platónico, 26, 89-90, 99-100, 145, 146, 166-167, 189-190, 227, 243-244, 273, 364.
Poesía nacional, 32, 57, 234-235, 312, 321, 322, 367.
Poesía natural, 51, 57, 105, 144, 155, 156, 158, 192, 225, 280, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325.
Poesía popular, 32, 57-58, 142, 157, 308, 312, 315, 316, 318 319, 320, 321, 322, 323, 347, 367, 378.
Poesía pura, 139, 307.
Poesía trascendental, 23.
Poesía y prosa, 53, 73, 146, 147, 193-194, 260, 276, 349-350, 361.
Política y literatura, 132, 133, 143, 162-163, 221, 245, 247-248, 271, 292, 293, 330-331, 374, 375.
Primitivismo, 33, 148-149, 156, 157, 158, 166, 186, 191-192, 231, 235, 250-251, 260, 301, 306.
Profeta y poeta, 100, 102, 150, 301, 335.
Provenzal, poesía, 36, 50, 51, 76.

Realismo, 9, 27, 28, 82, 97, 99, 100, 118, 135, 137, 140, 283, 293, 297, 343, 365, 366, 377, 379.
Recuerdo, 66, 73, 160-161, 172, 188, 273-274, 308, 342.
Reglas, 8, 113, 161, 178, 245, 246, 248, 252, 259, 266, 272, 284, 285, 289, 292, 293, 294.
Relativismo, 14, 15, 70, 74, 108, 144, 277, 293, 307, 327, 376
Religión y poesía, 26, 34, 35, 55-56, 75, 82-83, 88, 90, 92, 95, 99, 106-107, 108-109, 110, 131, 166-167, 168, 185, 262-267, 273, 297, 331, 332, 341, 344, 359, 364, 367, 372.
Retórica, 156, 269, 349.
Rima, 349, 361.
Romances y baladas, 58, 71, 84, 142, 155, 157, 158, 258, 260, 291, 324, 346, 367.
Romantic (ingl.), etc., 130.
Romántica, escuela, 7-11, 110, 116, 129-130, 151, 256, 267, 271-273, 291-293, 297-298, 375.
Romántico, véase *Clásico-romántico*.
Romantiker (alem.), 7-8, 101.
Romantisme (fr.), 274, 275

Sátira, 28, 105, 124, 126, 131, 164, 236, 279, 280, 360, 365-366.
Sentimentalismo, 9, 10, 66-67, 69, 107, 108, 109, 110, 134, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 151, 153, 155, 156, 157, 158-159, 160-161, 162-164, 172, 186, 187, 191-192, 194, 211, 212, 216, 220, 221, 227, 228, 230, 239, 242, 248, 250, 252, 253, 254, 256, 261, 272, 273, 277, 282, 300, 308, 325, 341, 342, 344, 376, 379.
Sexo y arte, 117, 165, 233.

Símbolo (concepción simbólica de la poesía), 8, 9, 10, 25, 33, 35, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 64, 74, 77, 82, 88, 91, 92, 93, 100, 103, 104, 107, 123, 125, 166, 169, 180, 183, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 211, 229, 231, 256, 266, 273, 283, 290, 335, 336, 340, 348, 358, 359, 363, 364, 365, 367, 377, 378, 379.
Simpatía (imaginación simpatética), 133-134, 137, 162, 171, 227, 229, 230, 231, 239-240.
Sinceridad, 136, 153, 154, 159, 163, 232, 253, 272, 300.
Sinestesia, 190, 342.
Sociedad y arte, 31-32, 109, 115-117, 118, 125, 134, 135, 136, 140, 146, 149, 154-155, 162-164, 172, 219, 234-236, 239, 247-248, 249, 254, 280-281, 287, 292, 293, 330-333, 360, 365, 375, 376, 377, 378.
Soneto, 48, 61, 71, 77, 172, 220.
Subjetivo, véase *Objetivo.*
Sublime (estilo elevado), 26, 65, 76, 93, 126, 158, 171, 183-184, 192, 265, 284, 286, 354, 365.
Sueño, véase *Ensueño.*

Teatro (representación, intérpretes), 113, 202, 217, 219, 240, 247, 248, 261, 292, 293, 304, 329-330, 331, 332, 341, 343.
Teoría y práctica, 14, 67, 70, 213.
Típico, lo, 93, 288, 289, 344, 352.
Tono dominante (punto central, idea principal), 67, 80, 123, 195, 248, 286.
Totalidad, véase *Unidad.*
Tradición latina, 9, 76, 157 321, 329, 333.
Traducción, 48, 49, 61-62, 147, 301, 305, 349, 361.
Tragedia, 11, 26, 27, 29, 34, 36-37, 60, 63, 64, 65, 72, 73, 81, 82, 83, 96-97, 98, 112-113, 205, 208, 218, 228, 236-237, 253, 256, 261, 278, 279, 283, 286, 293, 294, 296, 297, 329-330, 331, 332, 333, 336-337, 338-339, 340, 346, 347-348, 353-355, 356, 362, 370-372, 375.
Tragicomedia, 136, 205, 246, 252, 276, 284, 294, 339.
Trama (fábula, argumento, intriga), 118, 122, 123, 203, 223, 311, 317, 346, 347.

Unidad (totalidad, conjunto), 16-17, 25, 27, 30, 31, 43, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 79, 96, 114, 120, 128, 136, 170, 171, 172, 173, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 217, 221, 268, 316, 327, 328, 329, 335, 343, 344-345, 358, 368.
Unidades dramáticas, 62, 64, 79, 83, 142, 143, 178, 195, 246 260, 266, 272, 275, 276, 278, 279, 284, 285, 289, 292, 293, 294, 295, 329.
Unión de las artes, 30-31, 51, 98, 285, 342.
Universal, véase *General.*
Universalidad, 32, 49, 51. 58, 115, 134, 143, 155, 166, 184, 197, 198, 226, 324, 328, 329, 347.

Verosimilitud, 203, 294-297, 306, 329.
Versificación (metro, prosodia), 48, 49, 51, 60, 61, 164, 191-192, 193, 194, 204, 231, 243, 253, 265, 272, 276, 319, 324, 325, 343, 344, 349, 361.
Visión, arte como, 90-91, 93, 145-147, 167, 168, 196, 201, 336, 341, 351, 352.

INDICE GENERAL DEL TOMO II

Págs.

Introducción ... 7

CAPÍTULO I: *Friedrich Schlegel* ... 12

CAPÍTULO II: *August Wilhelm Schlegel* ... 47

CAPÍTULO III: *Los primeros románticos alemanes* ... 89

Schelling, 89. — Novalis, 98. — Wackenroder y Tieck, 106. — Jean Paul, 118.

CAPÍTULO IV: *De Jeffrey a Shelley* ... 129

[Jeffrey, 130. — Southey, 141. — Walter Scott, 142. — Lord Byron, 143. — Shelley, 144.]

CAPÍTULO V: *Wordsworth* ... 151

CAPÍTULO VI: *Coleridge* ... 174

CAPÍTULO VII: *Hazlitt, Lamb y Keats* ... 214

CAPÍTULO VIII: *Madame de Staël y Chateaubriand* ... 245

[Geoffroy, 247. — Madame de Staël, 249. — Chateaubriand, 262.]

CAPÍTULO IX: *Stendhal y Hugo* ... 271

[Joubert, 273. — Stendhal, 274. — Víctor Hugo, 283.]

Págs.

CAPÍTULO X: *Los críticos italianos* 291

[Berchet, 291. — Visconti, 292. — Manzoni, 293. — Foscolo, 298. — Leopardi, 305.]

CAPÍTULO XI: *Los jóvenes románticos alemanes* 313

Görres, 313. — Los hermanos Grimm, 318. — Arnim y Kleist, 323. — Adam Müller, 326.

CAPÍTULO XII: *Los filósofos alemanes* 334

Solger, 334. — Schleiermacher, 340. — Schopenhauer, 345. — Hegel, 356.

Conclusión 374

Notas y bibliografía 383

Tablas cronológicas 473

Indice de nombres propios 477

Indice de materias 489

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Dirigida por: DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romanía.* Segunda edición aumentada. 208 págs. 17 mapas.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. Reimpresión. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. Reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.* Tercera edición, en prensa.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* 2 vols.
6. Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.* Segunda edición, en prensa.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).* 3 vols. Volumen IV, en prensa.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Segunda edición corregida y muy aumentada. 496 págs. 23 mapas.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega.* 694 págs.
12. Antonio Martí: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro.* Premio Nacional de Literatura. 346 págs.
13. Vítor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoría de la literatura.* 550 págs.
14. Hans Hörmann: *Psicología del lenguaje.* 496 págs.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. Reimpresión. 672 págs. 2 láminas.
2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edición. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - Poesía - Teatro).* Cuarta edición. 446 páginas.
4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición. Reimpresión. 234 págs.